This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Princeton University Library
32101 067192508

DIE SPÜRHUNDE DES SOPHOKLES

VON

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF

SONDERABDRUCK
AUS DEM XXIX. BANDE DER NEUEN JAHRBÜCHER
FÜR DAS KLASSISCHE ALTERTUM · GESCHICHTE
UND DEUTSCHE LITERATUR

VERLAG VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG UND BERLIN 1913

RECAP
2767
.9825

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE SPÜRHUNDE DES SOPHOKLES

Von U. v. Wilamowitz-Moellendorff

Entdeckungen griechischer Literaturwerke sind nachgerade so gewöhnlich geworden, daß sie bei dem breiten philologischen Publikum nur noch geringes Interesse erregen. So ist es auch dem ersten Blatte aus einem Satyrspiel ergangen, das vor zwei Jahren aus Oxyrynchos kam (Pap. 1083), obwohl die Handlung und der Verfasser noch zu suchen sind[1]); es kann immer noch Sophokles sein, und dessen Name regt wenigstens noch etwas auf. So hat denn der verehrte Herausgeber dieser Zeitschrift sich diesen Aufsatz bei mir bestellt, gleich als die erste Notiz über den Fund in die Öffentlichkeit drang. Diesen Wunsch kann ich nun sofort erfüllen, wo Band IX der Oxyrynchus Papyri ausgegeben ist, dank jener bewundernswerten Arbeitsenergie von A. Hunt, die niemand besser kennt und daher höher schätzt als ich, der ich ihm bei den literarischen Texten auch dieses Mal wieder geholfen habe; so lange zu schweigen war meine Pflicht. Es wird mir zwar schwer, von dem anderen Hauptstück des Bandes zu schweigen, dem Dialoge des Satyros über das Leben des Euripides, aber ich muß sogar von dem, was ich über Sophokles zu sagen habe, recht viel fortlassen, da mir wichtiger scheint, die Konsequenzen zu ziehen, die das Satyrspiel für die Geschichte seiner Gattung an die Hand gibt.

Sophokles war außer geringen Fetzen von Ödipus und Elektra[2]) bisher nur mit dem Berliner Blatte vertreten, auf dem ich die Achäerversammlung erkannt habe.[3]) Das gibt zwar Anlaß zu interessanten Folgerungen, hat aber keinen besonderen Wert als Poesie. Nun erhalten wir sehr schöne Reste einer Tragödie und von einem Satyrspiele die ersten 400 Verse, zwar zum großen Teile arg verstümmelt, aber doch zusammenhängend. Die Zahlen der Hunderte stehn am Rande, wie gewöhnlich ohne ganz genau zum Texte zu stimmen, weil solche Notizen mit dem Texte kopiert wurden, ohne daß man die Zählung kontrollierte, aber doch ein Zeichen mindestens der Herkunft aus einer grammatisch rezensierten Ausgabe. Das bestätigt sich durch die zahlreichen Varianten am Rande. Da hat der Korrektor, der auch am Texte mancherlei zu ändern fand, Lesarten zum Teil mit den abgekürzten Namen der Gewährsmänner geschrieben, unter denen Aristophanes ziemlich sicher ist. Wer die Päane Pindars

---

[1]) Der Vater des Mädchens, um das die Satyrn werben, heißt]οινευς; wenn der Name vollständig ist, war sie Deianeira; P. Maas hat sehr geschickt Σχοινεύς vermutet; dann war sie Atalante; aber die andere genannte Person Phoinix paßt zu keinem von beiden; zu Φινεύς auch nicht.

[2]) Oxyrynch. 22 und 698. [3]) Berl. Klass.-Texte V^b 64.

(RECAP) 2767 9825
JUL 12 1920 436740
Digitized by Google

kennt, hat für die ganze Art dieses Sophokles die beste Analogie. Etwas Neues ist, daß der Text, wohl diese Abschrift selbst, mit einem Exemplar eines gewissen Theon, über den man besser nichts vermutet, verglichen ist, so daß Notizen wie *οὕτως ἦν* oder *μόνον ἦν ἐν τῶι Θέωνος* nicht selten sind. Es ließe sich über die Rezension mancherlei sagen und die Lehren für die Textkritik darlegen, die diese Sophokleshandschrift gibt; aber das ist ein zu weites Feld. Beherzigen wir nur, daß der Text ziemlich stark geschwankt hat und einheitlich aussehen würde, wenn der Korrektor nicht eingegriffen hätte. Die Überlieferung der sieben erhaltenen Dramen geht auf ein einziges Exemplar, das sich aus dem späten Altertum erhalten hatte, zurück[1]), in dem sehr wenige Varianten waren, ein Zeichen nicht für die Festigkeit des Textes, sondern für die Armut der Überlieferung. Der Trost, den die Scholien gewähren, ist nicht gering, und ich glaube, die Erhaltung ist besser als in den 'Spürhunden'; aber daß wir Fehler lesen, die wir gar nicht bemerken, und manche, die wir bemerken, unheilbar sind, muß sich jeder sagen, der die Geschichte der Überlieferung an den antiken Büchern verfolgt; meine Überzeugung, daß der Sophoklestext viel mehr geschwankt hat, als es scheint, ist aber durch diese Probe nur zu sehr bestätigt. Sie führt den modernen Glauben an die überlieferten Buchstaben ad absurdum.

Die 'Spürhunde' sind durch zwei namentliche Zitate gesichert, die sich in dem Texte wiedergefunden haben, ein paar andere ohne Angabe des Stückes erhaltene Worte haben sich auch nachweisen lassen. Es konnte aber an der Urheberschaft des Sophokles überhaupt kein Zweifel sein.[2]) Die Tragödie gehört nach Hunts Angabe nicht notwendig zu derselben Rolle, aber die Hand ist dieselbe, und da macht es nichts aus, wenn sie als eine andere Rolle in derselben Capsa mit dem Satyrspiele steckte. Die bare Möglichkeit liegt natürlich vor, daß unter den zahlreichen vereinzelten Bruchstücken eins oder das andere von einem dritten Stücke stammt; indessen glaube ich, daß Hunt in allem die richtige Verteilung vorgenommen hat. Die Hoffnung, daß sich einzelnes noch zusammenfügen läßt, gebe ich nicht auf. Das wird aber nur vor dem Papyrus selbst möglich sein.

Nun setze ich gleich, den Leser in die freudige Stimmung des glücklichen Findens zu bringen, ein wohlerhaltenes Stück aus der tragischen Botenrede her und bezeichne die unzweifelhaften Ergänzungen gar nicht, obwohl ich weiß, daß Hunt und ich sie erst allmählich und mit Mühe gefunden haben, auch wenn es nur ein paar Buchstaben waren; wer von uns ergänzt hat, kann den Lesern gleichgültig sein. Jeder merkt gleich selbst, daß es sich um die Leiche des eben erschlagenen Eurypylos handelt:

---

[1]) Wir kennen es ungenügend, weil dieselbe Zeit, die ihre Kraft am Konjizieren vergeudete, zugleich dem Dogma der Faulheit ergeben war, der Laurentianus wäre die Quelle aller Handschriften.

[2]) Für spezifisch sophokleisch möchte ich halten *ὀλβίζω* im Sinne von beglücken Ichn. Kol. 9, 1, vgl. Fr. 856, *ἀπονοσφίζω* vermeiden 5, 26, vgl. Oed. 480, *εὕδειν* untätig sein 7, 1, vgl. Oed. 65 und besonders *κτήσιος proprius* als Ersatz des Possessivs Euryp. 5, Kol. 2, 8, vgl. Trach. 690

Digitized by Google

πολλὴ δὲ σινδών, πολλὰ δ' Ἰστριανίδων
ὕφη γυναικῶν ἀνδρὸς ἐρριπτάζετο
[νεκρῶι διδόντες οὐδὲν ὠφελουμένωι].
ὁ δ' ἀμφὶ πλευραῖς καὶ σφαγαῖσι κείμενος
πατὴρ μὲν οὔ, πατρῶια δ' ἐξανδῶν ἔπη,
Πρίαμος ἔκλαιε τὸν τέκνων δμαίμονα,
τὸν παῖδα τὸν γέροντα τὸν νεανίαν
τὸν οὔτε Μυσὸν οὔτε Τηλέφου καλῶν,
ἀλλ' ὡς φυτεύσας αὐτὸς ἐκκαλούμενος
'οἰμοι τέκνον προὔδωκας ἐσχάτην ἔχων
Φρυξὶν μεγίστην ἐλπίδων σωτηρίαν[1]),
χρόνον ξενωθεὶς οὐ μακρόν, πολλῶν [δ' ἐτῶν]
μνήμην παρέξεις τοῖς [λελειμμέν]οις [δορός,][2])
ὅσ' οὔτε Μέμνων οὔτε Σα[ρπηδών ποτε]
π[έν]θη π[οήσας κ]αίπερ αἰχμ[ητῶν ἄκροι]
πόλλ' ἡμὶν . . .'

Nehmen wir die wichtige Tatsache voraus, daß der dritte Vers eine offenkundige Interpolation ist, eingefügt, weil die schöne alte Konstruktion *ῥίπτειν τινός*, nach jemandem werfen, verkannt war, und verfertigt nach Ant. 550 (*ἀνιᾶις οὐδὲν ὠφελουμένη*) ohne Gefühl für die Unschicklichkeit, die letzte Ehre hier als zwecklos zu bezeichnen, und ohne zu bedenken, daß *ἀνδρός* nun erst recht in der Luft schwebt. Sehr beachtenswert ist dann die Ungeniertheit, mit der Sophokles in dem Ilion des Priamos Gewebe von Frauen aus Istros einführt, ohne daran zu denken, daß das eine Kolonie von Milet ist, weil die Athener ein getüpfeltes Zeug *ἰστριανά*[3]) nannten und an die Herkunft des Wortes so wenig dachten wie wir bei Damast oder Kaliko. Das würden wir auch hier ruhig hinnehmen, wenn nicht die Stilisierung des Ausdruckes den geographischen Begriff hervorhöbe. Sehr gesucht ist es auch, daß Priamos den Eurypylos 'Knabe, Greis und Mann' nennt (denn so müssen wir *νεανίας* wiedergeben[4])), weil er an Jahren noch ein halbes Kind ist wie sein Überwinder Neoptolemos

[1]) Ich glaube, wir müssen *μεγίστων* verbessern. Die letzte (Möglichkeit auf) Erfüllung ihrer höchsten Hoffnungen.

[2]) Hunt sagt, daß *δορός* durch die Spuren des ersten Buchstabens ausgeschlossen wäre, und vermutet *Ἄρεως*. Diese Metonymie scheint mir bedenklich. Ich werde also auch mit *λελειμμένοις* nicht das Wahre gefunden haben. Ebenso ist im vorletzten Verse Hunts *ποήσας* unbefriedigend.

[3]) Hesych *Ἰστριανά*, *Ἰστριανίδες* geht nicht auf diese Stelle, lehrt aber, daß man mit solchen Tüchern die heiligen Körbe bedeckte; sie passen also auch für die Bedeckung der Leiche. Der Korrektor hat die Quantität der dritt- und vorletzten Silbe von *Ἰστριανίδων* bezeichnet und einen Akzent gesetzt: das Wort war eben fremdartig. Ferner ist *σινδων* durch ein Häkchen abgetrennt und hat auf beiden Silben einen Akzent, den zweiten als Variante zwischen Punkten. Also hatte jemand nicht *σινδών* Leinwand verstanden, sondern das pontische Volk der Sinder neben Istrianern; über *Σίνδοι* belehrt der Herodian von Lentz I 142. Daß *σινδών* den Akut erhält, obwohl es im Satze barytoniert ist (denn ein Komma vor *πολλὰ δέ* ist wider antike Sprechweise wie so viel in unserer Interpunktion), entspricht der antiken Weise, die ja Akzente nur setzt, um ein bestimmtes Wort deutlich zu machen.

[4]) *νεανίας* ist eben *iuvenis*, *iunior* im Sinne der servianischen Heeresordnung. *νεανικός* ist für diesen Sinn bezeichnend. Wenn Artemisia die Herrschaft behauptet *παιδὸς ὑπάρχοντος νεηνίου*, Herodot VII 99, so heißt das 'obwohl sie einen erwachsenen Sohn hatte'.

Digitized by Google

auch, aber *γέροντα τὸν νοῦν σάρκα δ' ἠβῶσαν φέρει*, wie Lasthenes bei Aischylos Sieb. 622. Das ist alles recht sophokleisch, und das ganze Ethos der Rede packt uns.

Die Tragödie enthielt also nach der Erzählung der kleinen Ilias den Tod des Eurypylos, den seine Mutter Astyoche verschuldet hatte, weil sie sich durch ihre troischen Verwandten bestechen ließ, den Sohn nach Ilios zu schicken. Daß dies ein Tragödienstoff war, sagt Aristoteles Poet. 23, und der vortreffliche Kritiker Tyrwhitt hatte bereits vermutet, daß Sophokles eine Tragödie Eurypylos geschrieben hätte, was freilich ganz beiseite geworfen war: ich habe mich besonders gefreut, daß die Vermutung eines so scharfen und klaren Kopfes zu Ehren kommt. Da in der Tat kein erhaltener Titel sich mit dem Stoffe vereinigen läßt, werden wir die Zahl der Dramen um einen Eurypylos vermehren dürfen. Tyrwhitts Anhalt war eine Anführung Plutarchs (Soph. Fr. 768), aus der sich ergibt, daß bei Sophokles ein Botenbericht stand, in dem Neoptolemos und Eurypylos ohne Renommage und Schimpferei gegen ihre Rundschilde losstürmten, *ἄκομπ' ἀλοιδόρητα ἐρρηξάτην εἰς κύκλα χαλκέων ὅπλων*, und dies Zitat fordert in der Tat eine Tragödie von Eurypylos. Die Verse haben zwei Kolumnen vor dem oben ausgeschriebenen Stücke des Botenberichtes gestanden, *χαλκέων ὅπλων* ist noch erhalten[1]), Zusammenhang aber nicht mehr herzustellen. Auf der zwischenstehenden Kolumne stehen Selbstanklagen einer Frau, die der Chor zustimmend begleitet, schwierige, eindrucksvolle Worte. Der Botenbericht war also an die schuldige Mutter des Eurypylos gerichtet, die also in Troia war. Nun sind aber auch geringe, aber unverkennbare Reste eines erregten Dialoges zwischen Eurypylos und Neoptolemos vorhanden (Fr. 1. 3). Folglich mußte der Schauplatz so gewählt sein, daß die Helden aus beiden feindlichen Lagern miteinander verkehren konnten und daß doch während des Kampfes Astyoche und der Chor in Sicherheit waren. Und dann ist noch ein Fragment da, in dem ein Spion, auf den Agamemnon im Felde wartet, fortgeschickt wird, und der Chor, der diese Entfernung nicht mit angesehen hat, eine Königin herausruft.[2]) Das paßt so gut zu der Situation, wie sie in den Posthomerica in Ilion ist (Odysseus ist ja zweimal heimlich in der Stadt gewesen), und paßt zu Astyoche; aber die Handlung kompliziert sich, und der dramatische Aufbau wird höchst merkwürdig: man denkt sofort an den Rhesos, der ja *τὸν Σοφόκλειον ὑποφαίνει χαρακτῆρα*[3]), wo der Chor wie im Aias die Bühne verläßt und ein Lager vor der Stadt den Schauplatz bildet usw. Es wäre wichtig, wenn

[1]) Das sind gewöhnliche Wörter, und vielleicht wird man die Identifikation als voreilig tadeln. Daß ich das nicht tue, wird man mir nicht verübeln, da ich die Kombination gemacht habe, als nur *ὅπλων* da stand; *χαλκέων* ist erst später hinzugefunden.

[2]) Fr. 91, abgebildet Taf. IV, 4 *ἀλλ' εἶ' ἔπειγε* — 6 *δράσω τάδ' ω* —. Mit 7 beginnen trochäisch-kretische Verse.]-*ας μέλαθρα ν* — 8 *-να κεινεῖσθαι τ* — 9 [*ἐν*] *χρόνωι μάλιστα* — 10 *-ούχ ὑρῶ· βέβηκε* — 11 [*δ*]*ωμάτων ἄγχι προ*[*σ* — 12 *ἀνδ*]*ρὸς γύναι λαγέτ*[*α* — 13 *φροῦδός ἐσθ' ὁ ξένος* usw. 21 *οὐδαμῶς ἔχοιμ' ἂν εἰπεῖν* — 22 [*ὡς*] *ἄναξ ἀνδρῶν Ἀτρείδης* — 22 _ ∪ *σοι τηλοῦ δοκάζει τη* — 4—6 sehen durchaus nach Trimetern aus; aber wenn sie es sind, waren die Tetrameter befremdend weit herausgerückt. So hat Hunt vielleicht recht, alles als Trochäen zu betrachten. Übrigens ein Fall, wo die Abschrift nicht zur Erkenntnis des Tatbestandes hinreicht.

[3]) Seine Abhängigkeit von den Hirten des Sophokles habe ich früher nachgewiesen.

Digitized by Google

es gelänge, mit den Bruchstücken weiterzukommen. Eins ist ganz sicher und wahrlich überraschend und wichtig: der Botenbericht ist durch lyrische Stücke der Person, an die er gerichtet ist, und des Chores unterbrochen. Nichts ähnliches kannten wir bisher, außer daß Atossa in den Persern durch Iamben den überlangen Bericht des Boten belebt. Hier steckt in den Zwischenrufen der schuldigen Mutter das ergreifendste Pathos: man freut sich, daß der Dichter sich so frei bewegt. Mancher wird sich hoffentlich auch darüber freuen, daß wieder wie durch die Stheneboia an den Tag kommt, wie viel weiter die Bewegungsfreiheit der Tragiker gereicht hat, ehe sich jene starre Konvention ausbildete, die viele mit der attischen Tragödie identifizieren, obwohl sie nur für die Theorie und die an diese gebundene späte Praxis gegolten hat.

Sprachliche Wendungen, die zugleich neu oder doch charakteristisch sind, fehlen weder hier noch in dem Satyrspiel; aber dabei will ich diesmal nicht verweilen[1]), und nur die eine metrische Überraschung hervorheben, die uns die 'Spürhunde' bringen. Ich schreibe unten in anderem Zusammenhang einen Teil der Szene aus, die in iambischen Tetrametern gebaut ist, akatalektisch, wie wir bei den Griechen noch keine hatten, und die iambischen Oktonare der römischen Komödie pflegen sich dadurch zu unterscheiden, daß sie in der Mitte jene Diärese haben, die der griechische katalektische Tetrameter in Iamben, Trochäen, Anapästen zeigt, ein Zeichen, daß er ein Doppeldimeter ist. Hier nun hat Sophokles die Diärese zwar nicht ganz gemieden, aber doch, auch wo sie vorkommt, nicht ins Ohr fallen lassen, und oft greift ein Wort über die Mitte des Verses. So etwas gab es bisher noch nicht. Vor zwei Jahren erst haben wir gelernt, daß Kallimachos seine katalektischen trochäischen Tetrameter ohne die legitime Diärese gebaut hat, was ebenso unerhört war: zwei Beweise dafür, wie wenig unsere Kenntnis in der Metrik selbst die stichischen Verse der Griechen erschöpft.

Doch nun zu den *'Ιχνευταὶ Σάτυροι*. Die Fabel, die Sophokles für sein Satyrspiel gewählt hat und die der Titel nicht ahnen läßt[2]), hat mit den Sa-

[1]) Aufzählen will ich einiges: *ἀνανοστεῖν* 7, 2 auf den Weg zurückkehren, vgl. *περινοστεῖν*. *παραψυκτήριον* Mittel des *παραψύχειν* 13, 1. *ψαλάσσω*, *ὀρθοψάλακτος* u. dgl. seltsam und hier nicht vereinzelt, wofür bisher Fr. 506 *ἀψάλακτος οὐκ ἐρευνητός* einziger Beleg war. *αἰόλισμα λύρας* 13, 3, wo an die Äoler und ihre Tonart nicht zu denken ist, wie bei Pratinas 5 *αἰόλιζε τῶι μέλει*, sondern nur *ποικίλον μέλος* verstanden werden soll. *ξενίζεσθαι* befremdet werden 6, 5, durch Aristophanes v. Byz. gesichert, antizipiert nur späteren Gebrauch. *βάξις ἀπόψηκτος* Rede um einen Verdacht abzuschütteln 14, 22. *φθέγματι διαχαράσσασθαι* 10, 19 von dem, der Musik macht, gesagt, freilich sagt es Silen, dem sie durch Mark und Bein geht. *νεκρὸς δοκητός* Eur. 5, Kol. 2, 24 nicht ein Lebender, der wie tot, sondern ein Toter, der wie lebendig aussieht. *εὐναία τροφή*, Lager des Wildes, 9, 17, was wohl eher *στροφή* = *ἐπι-ἀναστροφή*, wo freilich der Plural gewöhnlich ist. *δειλοῦσθαι* ist 6, 18 wahrscheinlicher als die Variante *δουλοῦσθαι*, also für *δειλιᾶν*, und neben *ἀγριοῦσθαι*, *γανροῦσθαι*, *θηριοῦσθαι* kann es nicht befremden. Das tut dagegen das kurze *ε* im Aoriststamm von *κυνηγεῖν* 2, 17. 3, 22, das freilich zu *κυνηγέτης* paßt. *τώς* relativ 12, 13.

[2]) Pollux V 10 notiert *ἰχνευτὴς καὶ ἀνὴρ καὶ κύων*. Das Buch, das Pollio dem Soteridas (doch wohl dem Manne der Pamphila) widmete, heißt *'Ιχνευταί* (*λόγοι*), weil es Plagiate aufspürt. Da die Satyrn *θῆρες* sind, ist Spürhunde eine zu enge Wiedergabe, aber sie paßt, weil diese *θῆρες* wirklich Hundenatur zeigen.

Digitized by Google

tyrn nicht das geringste zu schaffen. Es sind die *Ἑρμοῦ γοναί*, wie sie der homerische Hymnus erzählt, Geburt in der Höhle der Kyllene, Erfindung der Schildkrötenleier, Diebstahl der Rinder des Apollon vom Olymp, Konflikt und Versöhnung der göttlichen Brüder. Dabei kein Gedanke an Benutzung des Hymnus oder irgendeiner bestimmten Vorlage: die Geschichte war in ihren Grundzügen eben allbekannt. Ohne Frage ist darin das Ursprüngliche bewahrt, daß Hermes die Rinder in seine eigene Höhle bringt und etliche schlachtet, um ihre Häute[1]) irgendwie für seine Leier zu benutzen; der Hymnus hat so, wie er vorliegt, diesen Zusammenhang durch die Heranziehung der Höhle von Pylos zerstört. Aber wer da sagen wollte, daß Sophokles zu dieser Konstruktion durch den dramatischen Aufbau gezwungen wäre, könnte nicht direkt widerlegt werden. Wie der Konflikt bei ihm ausgetragen ward, können wir nicht mehr wissen; nur ist Hermes sicher auf die Bühne gekommen, und wenn er da ist, wird auch die Leier in einem *κιθάρισμα* ein Bravourstück geleistet haben. Das Auftreten des sechs Tage alten Kindes zu motivieren, läßt der Dichter seine Pflegerin von dem wunderbaren Wachstum des Kleinen erzählen, der bereits ein ausgewachsener Knabe wäre.[2]) In der erhaltenen ersten Hälfte dreht sich alles um die Entdeckung der gestohlenen Rinder, und dazu hat Sophokles die Satyrn als Spürhunde verwandt. Daß diese *θῆρες* im Bergwalde vorhanden sind, ganz ebensogut wie Köhler, Jäger und Hirten, setzt Apollon ohne weiteres voraus[3]), und auch die Nymphe Kyllene ist an diese Nachbarn gewöhnt. Tiere, *θῆρες*, ist ihr einziger Name; auch der Vater, der das Rudel führt, wird nicht Silen genannt. Für uns ist es seltsam, daß diese Gesellschaft nicht frei ist, sondern einen Herrn hat, und dieser Herr, erzählt uns die Kyllene, hat früher mit Thyrsos und Nebris samt seinem Gefolge hinter dem Gotte getanzt: das ist die einzige Erwähnung des Dionysos, wenn man nicht den Ausdruck *βακχεύειν* für die Sprünge des Chores rechnet. Ich ahne nicht, wer der Herr sein konnte, vermutlich ist er am Ende bei der Freilassung der Satyrn genannt worden; aber die Zuschauer haben offenbar eine Aufklärung gar nicht nötig gehabt. Sklaven sind die Satyrn im Kyklops, wo das besonders motiviert wird; man vermutet, daß es ein konventionelles Motiv des Satyrspiels war, um die Tiere überall einführen zu können.[4]) Im übrigen sind die Tiere, was der Name sagt: der vierbeinige Gang ist ihnen ganz natürlich, und daß Sophokles sie sich

---

[1]) *δοράς* 13, 24. 14, 25; er wird doch wohl auch die Därme benutzt haben.

[2]) 11, 21 *ἐρείδει παιδὸς εἰς ἥβης ἀκμήν*, d. i. *εἰς ἀκμὴν παιδὸς ἡβῶντος*. *ἐρείδει* fordert einen Zusatz, den ich wohl mit [*γνίοι*]*ς* getroffen habe: ein rasch wachsender Junge pflegt mit den Armen und Beinen das Ziel am ehesten zu erreichen.

[3]) Umgekehrt fragt der Chor des Aias 881, ob nicht ein Fischer oder eine Bergnymphe oder ein Flußgott den Aias gesehen hätte; das ist aber konventioneller Ausdruck für die Ratlosigkeit der Suchenden.

[4]) Der Anlaß wird darin liegen, daß überaus häufig ein Oger die Hauptperson des Satyrspieles war, wie der Kyklop. Auch z. B. im Proteus des Aischylos konnten die Satyrn nur durch Gewalt auf die Düne Ägyptens gebannt sein.

Digitized by Google

als Hunde benehmen läßt, für die Auffassung der Athener recht belehrend.[1]) Über ihre Kleidung und Körperbildung erfahren wir nichts; der Vater ist alt und renommiert wie im Kyklops von den Taten seiner Jugend, aber es sind keine Gigantenschlachten, sondern Jagdabenteuer. Von seinem Äußeren wird die Glatze und der gelbe Ziegenbart erwähnt.

Der Aufbau der Handlung ist von größter Einfachheit; recht viel ist dem stummen Spiele der Schauspieler oder besser der Regie überlassen. Sophokles wird wohl selbst διδάσκαλος gewesen sein; aber für die Buchausgabe wären παρεπιγραφαί sehr erwünscht, werden auch einmal vorhanden gewesen sein, aber erhalten ist ein einziges Mal ῥοῖβδος[2]); auch im Kyklops und in den Eumeniden, deren Auftreten noch genug von der Stilisierung des ältesten Dramas hat, stehen noch solche Bühnenanweisungen. Da nun auch die παράγραφοι, die den Personenwechsel andeuten, wie überall, sehr wenig zuverlässig und vor allem nicht überall eindeutig sind, hat der Erklärer einiges zu besorgen. Überschauen wir denn einmal, was wir haben. Kein einziges Zeichen deutet den Anfang des Dramas an, aber es ist inhaltlich unverkennbar, und die Distanz von dem α, dem Zeichen des ersten Hundert, stimmt leidlich.

Apollon tritt auf und informiert in einem kurzen Prologe über den Rinderraub, sein vergebliches Suchen, das ihn hierher auf die Kyllene geführt hat, und den Preis, den er für die Entdeckung des Diebstahls ausgesetzt hat.[3]) Man muß sich denken, daß der Gott durch alle Lande zieht und als sein eigener Ausrufer diese Ankündigung überall wiederholt. Sie hat sich auch an die Tiere des Waldes, die Nymphenkinder, gerichtet, und sofort ist Silen da, bietet die Hilfe seiner Söhne an, und in kurzer Stichomythie geht Apollon darauf ein und verspricht als Zugabe zu dem Preise die Freiheit. Damit verschwindet er, ohne daß der Chor wüßte, wohin er geht und wo er zu finden ist: als sie den Dieb haben, rufen sie ihn, und er ist sofort zur Stelle.[4]) Verhandelt hat Silen mit ihm; jetzt folgt ein kurzes Lied des Satyrchores, sehr verstümmelt.[5]) Es ist keine Parodos, denn so viel ist kenntlich, daß sie bereits wissen, was sie sollen und was ihnen dafür versprochen ist, also sind sie klanglos mit dem Vater herangekommen. Dieser ruft nun noch einmal, ob nicht irgend jemand da wäre, der um den Dieb wüßte; der Chor akkompagniert; da aber niemand hört, gibt der

---

[1]) Ich glaube mich an Vasenbilder zu erinnern, in denen solche Hundenatur sich zeigt; aber ich habe keine Zitate.

[2]) Und da bin ich nicht sicher, daß die Bezeichnung vom Dichter herrührt, denn die Hunde horchen auf das Brummen oder sonst einen Ton, der die Nähe der Rinder verriete; aber was sie hören, ist Leierspiel: das konnte nicht wohl ῥοῖβδος heißen.

[3]) 2, 11 μισθὸς ὁ κείμενος deutet darauf, daß 1, 2 eine bestimmte Angabe stand. Apollon stellt sich dem Publikum so wenig direkt vor wie in der Alkestis; über sein Kostüm steht nichts da; den Bogen hat er geführt, schon weil ihn Hermes vermutlich gegen Ende gestohlen hat. Daß er sich 2, 10 Παιών nennt, ist bemerkenswert.

[4]) Genau so ist es in den Eumeniden 64. 177. 574 beim Kommen, 753 beim Gehen dieses Gottes.

[5]) Man glaubt Kretiker und Anapäste zu erkennen; am Ende sind Dochmien sicher, aber gerade da ist die Korruptel offenkundig: die Worte hat zum Teil der Korrektor nachgetragen.

Digitized by Google

Vater die Anweisungen für die Jagd und geht, was doch wohl irgendwie begründet oder bezeichnet war.[1])

Die folgende Szene ist es, die dem Stück den Namen gegeben hat; die Satyrn sind hier Hunde, und schon ihr Vater gibt ihnen die entsprechenden Befehle. *ῥινηλατεῖν ὀσμαῖσι*, sich durch den Geruch von der Nase führen zu lassen, *ῥινηλάτης κύων* zitiert Pollux aus der Tragödie (Fr. adesp. 426): dabei werden sie den Kopf schnuppernd in die Höhe werfen; *ὕποσμος ἐν χρῶι* — des Bodens natürlich —: da werden sie sachte mit der Nase im Grase vorgehen.[2]) Dieses Schauspiel hat die Athener eine Weile belustigt, gerade darum, weil dabei nicht einmal Musik gemacht werden durfte: im Textbuch steht daher nichts, bis die Spur gefunden ist. Dann folgt die Aktion aus den Worten, aber diese bedürfen der Erklärung, und da die Szene für das Satyrspiel überhaupt bezeichnend ist, gebe ich sie zur Probe.

Vorher muß aber aus einem späteren Verse herangezogen werden, daß ein Dreiweg auf der Bühne bezeichnet war[3]), und da man doch nur denken kann, daß die Wege auf die Höhle zuführen, ergibt sich das Bühnenbild: der Chor steht auf der Orchestra und verteilt sich in drei Gruppen, die nun in die Tiefe des Spielplatzes vorgehen, so daß ihre Richtungen leise konvergieren. Je tiefer das nach hinten führt, um so besser. Wünschenswert, aber auch leicht erreichbar, ist, daß das Gelände ansteigt: wir sind doch auf der Kyllene.[4]) Hinten ist nichts einem Gebäude, einem Eingang Ähnliches; der ganze Spaß beruht darauf, daß die Anwesenheit eines Wesens, das Musik macht, unbegreiflich ist. Die Höhle ist also unterirdisch, und aus der Tiefe erscheint dann die Nymphe

[1]) 4, 12 *οὕτως ἐρευνᾶν καὶ π — — ἅπαντα χρῆσθαι καὶ — — ειν*, wo *ἔρευναν* ebensogut betont werden kann, *χρηστά* im Texte steht, *χρῆσθαι ἦν ἐν τῶι Θέωνος*.

[2]) Hesych *ὕποσμος ὀσφραινόμενος* wird auf diese Stelle gehen. Über *διπλοῦς ὀκλάζων*, was dazwischen steht, kann ich nicht zu sicherer Entscheidung kommen. *ὀκλάζειν* ist beim Menschen das Hocken, bei dem Ober- und Unterschenkel zusammengeklappt sind; beim Tiere oft sich niederlegen. Beim Hunde möchte ich darin das Sitzen verstehen; daher habe ich *δίπους* vermutet.

[3]) 1, 10 *ἀλλ' εἶ' ἐφίστω τριζύγης οἶμον βάσιν*. Das ist schwer; an *τριζυγης* zu ändern ist verführerisch, aber die Fülle solcher anomalen Adjektive, die Habron in dem Homerscholion Oxyr. 1067 ausschüttet, zwingt zur Ergebung. Es ist eine spezifisch sophokleische Künstelei, wie auch immer man erkläre, und gehört zusammen mit einer alten Crux interpretum, Trach. 339 *τοῦ με τήνδ' ἐφίστασαι βάσιν*. Da wird nun die Erklärung des Scholions, *τίνος ἕνεκα τὴν πορείαν ἱστᾶις καὶ κωλύεις* definitiv abgetan, denn Silen fordert den Chor auf, die Verfolgung wieder aufzunehmen. In den Trachinierinnen war auch *ἐφίστασθαι τήνδε βάσιν* durch Ai. 42 *ἐπιμπίπτειν τήνδε βάσιν* gesichert: das ist 'warum trittst du mich mit diesem Schritte an', wo das Gesuchte darin liegt, daß *τὴν βάσιν ἐφίστασθαι* noch einen Akkusativ des Zieles *με* erhält. Hier ist demnach zu verstehen 'nimm deinen Stand' *ἐμβαίνων τὴν τριζύγην οἶμον*; wie oft, hilft zum Verständnis, daß man nominalen in verbalen Ausdruck umsetzt. Der Akzent *οἶμον* steht in der Handschrift entsprechend der Regel Herodians, vgl. M. Schmidt zu Hesych *οἰμᾶν*. Unsere ganze Akzentuation ist Schlendrian; zum mindesten sollte die antike Lehre befolgt werden.

[4]) Aias 696 an Pan *Κυλλάνας χιονοκτύπου πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθι*. Vor mir liegt eine Photographie, die Hiller von Gaertringen auf dem Gipfel der Kyllene aufgenommen hat; sie stimmt zu dieser Beschreibung. Der Eingang zur Hermesgrotte liegt ganz versteckt und unscheinbar an einem Abhang. Natürlich ist die Übereinstimmung Zufall-

Digitized by Google

Kyllene ganz überraschend. Es leuchtet ein, daß das am besten darstellbar war, wenn ein ansteigender Holzboden den Schauspielern unten Raum genug bot, daß sie plötzlich aus der Tiefe auftauchen konnten.[1])

In dieser Richtung also gehen die Spürhunde vor, und die Dreiteilung des Chores bewährt sich.

4, 14 A. θεοί, θεοί, θεοί, θεοί, ἔα ἔα.
ἔχειν ἔοιγμεν. ἴσχε, μὴ . ρ[. . . .]τει.
B. ταῦτ' ἔστ' ἐκεῖνα τῶν βοῶν τὰ σήματα.
C. σίγα· θεός τις τὴν ἀποι[κία]ν ἄγει.
A. τί δρῶμεν, ὦ τᾶν; ἢ τὸ δέον [ἐξ]ήνομεν;
B. τί; τοῖσι ταύτηι πῶς δοκεῖ;
20 C. δοκεῖ πάνυ,
σαφῆ γὰρ αὖθ' ἕκαστα σημαίνει τάδε.
A. ἰδού, ἰδού,
καὶ τοὐπίσημον αὐτὸ τῶν ὁπλῶν πάλιν.
B. ἄθρει μάλα·
25 αὖτ' ἐστὶ τοῦτο μέτρον ἐκμετρούμενον.
C. χώρει δρόμωι καὶ τα . . . . . .
. . . . . .
5, 1 ῥοίβδημ' ἐάν τις τᾶν [βοῶν δ]ι' οὖς λάβηι.
ῥοῖβδος
A. οὐκ εἰσακούω πω [τορῶ]ς τοῦ φθέγματος.
ἀλλ' αὐτὰ μὴν ἴχνη τε χὠ στίβος τάδε
5 κείνων ἐναργῆ τῶν βοῶν. μαθεῖν πάρα.
B. ἔα μάλα·
παλινστραφῆ τοι ναὶ μὰ Δία τὰ βήματα
εἰς τοὔμπαλιν δέδορκεν. αὐτὰ δ' εἴσιδε.
10 C. τί ἐστι τουτί; τίς ὁ τρόπος τοῦ πράγματος;
εἰς τοὐπίσω τὰ πρόσθεν ἥλλακται, τὰ δ' αὖ
ἐναντί' ἀλλήλοισι συμπεπλεγμένα·
δεινὸς κυκησμὸς εἶχε τὸν βοηλάτην.[2])

[1]) Die Höhle des Kyklopen braucht nichts als die entsprechend dekorierte gewöhnliche Hinterwand zu sein; aber im Philoktet ist es deutlich, daß ein Bergabhang dargestellt ist, an dem sich in einiger Höhe die Eingänge in die Felsenhöhle befinden, in der Philoktet haust. Das ist Unterschlupf für einen Menschen; das Auf- und Absteigen ist für die Bewegungen des Lahmen und Kranken und seines Geleiters günstig; in die Kyklopenhöhle dagegen muß die Schafherde getrieben werden. Die Erklärung der Dramen pflegt viel zu wenig damit zu rechnen, daß zu jedem Feste besondere Holzbauten errichtet wurden, so daß die Dichter sehr viel größere Freiheit hatten als in den steinernen Theatern. Wir verfügen schlechterdings über gar kein anderes Material, uns ihre Bühne vorzustellen, als ihre Verse: die erhaltenen Bühnenbauten können höchstens verwirren. Der Dionysosaltar der sog. Thymele ist eine bare Erfindung und der unterirdische Gang auch. Gegeben ist nur das Rund des Tanzplatzes und die durch die ansteigenden Zuschauerbänke bestimmten *πάροδοι*. Ansteigendes Gelände wird für den Kolonos des Oidipus, der keine Hausfront zeigen kann, und manche andere Tragödien und Komödien anzunehmen sein, denn eine Rückwand brauchte man, um den Schall zu fangen.

[2]) Ich bezeichne keine Ergänzungen, die sich nunmehr von selbst verstehen, wie viel Mühe sie auch den Ergänzern gemacht haben. Es ist eine Akribie, die weiter keinen Zweck

Digitized by Google

A. Gott, Gott[1]), halt, wir haben's wohl. Nicht weiter.

B. Das sind die Zeichen jener Rinder.[2])

C. Still: ein Gott führt unsere Kolonie.[3])

A. Was nun? haben wir's erreicht?

B. Was meinen die drüben?

C. Wir meinen es gewiß, alle Indizien sind ja ganz klar.

A. Sieh da, auch der Stempel der Hufe.

B. Gib acht, es ist auch dasselbe Maß.

C. Kommt einmal schnell her ..... ob einer das Gebrumm der Kühe hört.

A. Deutlich höre ich die Stimme noch nicht, aber Fußstapfen und Weg sind ja klar; merken kann man's.

B. Halt einmal: die Fußstapfen stehn wahrhaftig rückwärts; sieh sie dir nur an.

C. Was ist das? Vorwärts und rückwärts vertauscht? alles durcheinander? Der Hirt muß ja ganz verdreht gewesen sein.

In dem Momente, wo sie alle auf der Erde liegen oder *δίποδες ὀκλάζουσι* und die Richtung der einzelnen Tritte prüfen, kommt Silen zurück und höhnt sie, daß sie zusammengeballt wie ein Igel liegen oder den Hintern in die Höhe strecken wie ein Affe, der jemanden anduftet — wenn das richtig aufgefaßt wird.[4]) Der Spott würde ihnen keinen Eindruck machen; aber mit entsetztem Hu hu fahren sie auf und prallen weit zurück, denn jetzt ist der rätselhafte Ton ihnen allen vernehmbar geworden; Silen, der weiter zurücksteht, hat nur einen schwachen Schall[5]) gehört, das Publikum noch immer nichts: diese Spannung

hat, als Setzer und Leser zu plagen, daß Inschriften und Papyri in den Zitaten mit allen Klammern auftreten. Paragraphen fehlen vor 18 und 5, 9. 4, 15 glaubt Hunt *μηφρ* zu erkennen; ich glaube nicht, daß das ein Wort ergibt. *μὴ τριβὰς ἔτι* (Antig. 572) würde passen, aber *ει* für kurz *ι* findet sich hier nicht. 17 erg. Hunt, ebenso 5, 1: das heb' ich hervor, weil es so schön gelungen ist. 8 war so abzuteilen, nicht *αὖ τάδ'*. 9 ist *πράγματος* Variante am Rande, der Text hat *τάγματος*. Daß die Rinder rückwärts in die Höhle gezogen sind (unklar erzählt im Hymnus 76), mag später von Hermes genauer berichtet worden sein.

[1]) *Θεοί* ruft man gewöhnlich; das steht auch öfter vor den Urkunden, aber auch *Θεός, τύχη*: Eur. Med. 560 *ὦ Θεοί, Θεὸς γὰρ καὶ τὸ γιγνώσκειν φίλους*. Das erste Vokativ; *Θεός* entspricht dem hier: *Θεῖόν τι, Θεῖόν τι ἐνταῦθα· ἰδού, ἰδού*.

[2]) Die Gruppen A und B sind einander nahegekommen, so daß sie dieselben Spuren prüfen können; C dagegen ist weiter weg, macht erst selbständig die Beobachtung und ruft dann die anderen heran. Er ist dem Platze am nächsten, wo später sich der Eingang in die Höhle zeigt. Natürlich war die Rinderherde auf allen Wegen gegangen.

[3]) Mit einer *ἀποικία* vergleichen sie sich spaßhaft, weil sie einherziehen wie Kadmos hinter seiner Kuh oder die Theräer in Kyrene hinter dem Raben.

[4]) *πίθηκος κύβδ' ἀποθυμαίνεις τινί*. Ich fasse *θυμαίνειν* als dezenten Ersatz für *ἀποθυμιᾶν*, d. i. *ἀποπαρδεῖν*. Aber ich bereue jetzt, Hunt mit dazu vermocht zu haben, die einzige zweisilbige Senkung zu vertreiben, denn die Präposition paßt vortrefflich und die metrische Freiheit auch; so viel Verse sind es doch nicht, daß die Vereinzelung beanstandet werden müßte.

[5]) Den nennt er *κέρχνος*, was bei Hunt erläutert ist. Daß er aber fortfuhr: *ἰμείρεις μαθεῖν τίς ἦν; τί σιγᾶθ' οἱ πρὸ τοῦ λαλίστατοι*; kann ich nicht glauben. Der Chor hat gar keine Sehnsucht, über das Schreckliche aufgeklärt zu werden, dagegen beweist das Schelten über ihre Schweigsamkeit, daß Silen etwas wissen will. Daher halte ich *ἰμείρω* für eine unabweisbare Besserung. *οἱ πρὸ τοῦ* für *ὦ πρό τοῦ* ist Randnotiz, *οὕτω μόνον ἐν τῶι Θέωνος*. Es ist besser, da nur so der Gegensatz zu ihrer sonstigen Geschwätzigkeit herauskommt.

Digitized by Google

ist beabsichtigt. Kaum ermannt sich der Chor, der immer noch zappelt (*βακχεύει*), zu der Erklärung, daß ihn ein unheimliches Geräusch so entsetzt hat. Der Alte hält ihm eine renommistische Strafpredigt[1]), und als der Chor ihn auffordert mitzukommen und sich selbst zu überzeugen, ziehen sie alle wieder[2]) los, und er gibt mit Jägerpfiffen die Direktion. Gern würde man das Lied ganz haben, das mit den unerhörten Interjektionen *ὒ ὒ ὒ ψ ψ ἄ ἄ* anhebt: aber die Verstümmelung läßt nur erkennen, daß sie bald reden, als hätten sie ein Wild, bald, daß es ihnen entschlüpft. Es klingt weniger nach Hundegebell als nach den Rufen von Treibern, die einen Busch durchsuchen.[3]) Als das Lied aus ist (es wird wohl plötzlich abgebrochen haben), folgt der Vers *πάτερ τί σιγᾶις, μῶν ἀληθὲς εἴπομεν.* Da muß also ein lauter Ton ihrem Gesang ein Ende gemacht haben, nun auch dem Publikum vernehmbar. Die Zuschauer kannten den Klang einer Leier, und wer schlau war, wird sich nun gedacht haben, wer auf der Kyllene Leier spielte. Die Satyrn wollen wieder ausreißen, aber der Alte duldet es nicht und fängt an zu trampeln: er muß also ziemlich auf dem Punkte stehn, wo der Ton aus der Tiefe kam, und nun steigt ein göttliches Weib aus dem Erdboden, aus der Höhle empor, vor dessen Anblick der Chor entsetzt auseinander stiebt, wie wir das auf manchen Vasenbildern sehen.[4]) Es ist die Ortsnymphe Kyllene, die von unten alles angehört hat und sich nun erkundigt, was die Reden von Rinderdiebstahl usw. wollen. Der Chor antwortet mit einem ganz artigen Liedchen, und Kyllene ist denn auch so freundlich, als die neugierige Gesellschaft vor allen Dingen über den wunderbaren Ton aufgeklärt werden will, mit dem großen Geheimnis herauszukommen, sie hätte in der Höhle einen Sohn des Zeus und der Atlantide Maia zu warten, der sich dies tönende

[1]) Hier muß eine Lücke hinter 6, 22 sein: 'in den Häusern der Nymphen stehen meine Jagdtrophäen', *ἃ νῦν ὑφ' ὑμῶν λάμπρ' ἀπορρυπαίνεται . . . ψόφωι νεώρει κόλακι ποιμένων πόθεν*, [*ὂν*] *δὴ φοβεῖσθε.* Der Dativ kann an das Vorige nicht angeschlossen sein; da würde ein Partizip *ἐκπλαγέντων* stehen müssen. *κόλακι* ist auch noch unverstanden. Die Ergänzung *ὂν* ist natürlich auch unsicher.

[2]) *ὒ ὒ* steht Plutos 896 als *ἐπίφθεγμα θαυμαστικόν*: hier und vorher 5, 30 ist es offenbar wie unser hu hu Ausdruck der Furcht. In ihm und in *μὺ μῦ*, Ausdruck des Weinens, bezeichnet *v* offenbar noch den Laut *u*, nicht *ü*, und den konnte ein Athener damals auch nicht anders bezeichnen, ganz abgesehen davon, daß jeder Megarer und jeder Böoter auf dem Markte *v* als *u* sprach: kurzes *u*, das die ionisch-attische Sprache nicht mehr hatte, ließ sich in der Schrift nicht anders geben. *ψ* Konsonant ohne Vokal, wie *st* bei Plautus, haben die Grammatiker nicht notiert, die *ψό ἐπίφθεγμα ποιμενικόν* aus den Hirten des Sophokles anmerken, Fr. 478. *ψ* paßt für die Treiber so gut, daß die Abteilung *ὑνύψ ψαᾶ* mich weniger lockte, und unbezeugt sind auch diese Interjektionen. Aber allerdings ergibt sich dann ein guter iambischer und ein guter anapästischer Dimeter.

[3]) Von den Versmaßen sind prokeleusmatische Anapäste und Päone kenntlich, wie wir sie nur aus der Komödie kennen; aber nirgends wollen sich ganze Verse lesen lassen; 15, 16 sehen wie Glykoneen aus, die man hier doch gar nicht erwartet. Ob der Vokalismus attisch oder dorisch war, bleibt ungewiß.

[4]) Z. B. Röm. Mitteil. XII Taf. 4. 5 mit Hartwigs Erklärung. Dort ist die herkömmliche Deutung auf Kore ansprechend. Daß überall dasselbe gemeint ist, scheint mir zu viel verlangt. Als etwas im Tragischen mit dieser Szene Vergleichbares erinnere ich an den Geist im Hamlet, sein Erscheinen und sein Pochen unter der Erde.

Digitized by Google

Spielzeug aus einem toten Tiere verfertigt hätte, das so schön sänge, weil es tot wäre. Die Antistrophe des Chores fragt nach diesem Wunder, und dann neckt die Nymphe mit rätselhaften Antworten, die so niedlich sind, daß ich diese Partie hersetze:

— μή νυν ἀπίστει, πιστὰ γάρ σε προσγελᾶι θεᾶς ἔπη.
— καὶ πῶς πίθωμαι τοῦ θανόντος φθέγμα τοιοῦτον βρέμειν;
— πιθοῦ· θανὼν γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ' ἄναυδος ἦν ὁ θήρ.
— ποῖός τις ἦν εἶδος; προμήκης ἢ 'πίκυρτος ἢ βραχύς;
— βραχὺς χυτρώδης ποικίληι δορᾶι κατερρικνωμένος·
— ὡς αἰέλουρος εἰκάσαι πέφυκεν ἢ τὼς πόρδαλις.
— πλεῖστον μεταξύ· γογγύλον γάρ ἐστι καὶ βραχυσκελές.
— οὐδ' ὡς ἰχνεύμων προσφερὲς πέφυκεν οὐδ' ὡς καρκίνος;
— οὐδ' αὖ τοιοῦτόν ἐστιν, ἀλλ' ἄλλον τιν' ἐξεύρου τρόπον.
— ἀλλ' ὡς κεράστης κάνθαρος δῆτ' ἐστὶν Αἰτναῖος φυήν;
— νῦν ἐγγὺς ἔγνως ὧι μάλιστα προσφερὲς τὸ κνώδαλον·
— τ[ί δ' αὖ τὸ] φων[οῦν] ἐστὶν αὐτοῦ, τοὐντὸς ἢ τοὔξω, φράσον.
— — — — — — — ὀρεινὴ σύγγονος τῶν ὀστρέων.[1])

Schließlich nennt sie die Schildkröte, die den Bewohnern des arkadischen Waldes nicht fremd sein konnte, und den Namen des neuen Instrumentes, Lyra.

Der Chor bewundert die Erfindung, gesteht aber in demselben Atem, daß er den neugeborenen Gott für den Rinderdieb hält. In entrüsteter Rede[2]) weist Kyllene den Verdacht als eines Gottes unwürdig zurück, wo denn doch Sophokles seinen Spaß daran hat, daß diese Götterwürde eitel Wind ist. In einer erregten Stichomythie muß dann der Chor irgendwie die Anwesenheit der Rinder festgestellt haben: in einem Scholion, das nicht fest lokalisiert ist, kommt ihr Mist vor. Als er seiner Sache sicher ist, ruft er Apollon, der denn auch erscheint; aber da bricht der Papyrus ab.

Wir mögen höchstens die Hälfte des Dramas übersehen, und die Hauptperson ist noch gar nicht aufgetreten. Da werden wir ein Urteil über das Ganze zurückhalten, aber so viel läßt sich sagen, daß die harmlose Lustigkeit erfreulicher wirkt als der Witz des Euripides, der sich am glücklichsten ironisierend gegen das ganze Spiel und seine Voraussetzungen selbst wendet, weil dem Dichter die Unbefangenheit fehlt, die dazu gehört und die ihm die meisten Athener sicherlich entgegenbrachten. Eine vortreffliche Erfindung ist die Ver-

---

[1]) Der Schluß des Verses ist verdorben, das Scholion mit einer Variante auch, aber die Variante ὀστράκων und ὀστρέων selbst ist deutlich, und ich denke bei dem Tiere lieber an die Auster als den Topf, obwohl auch der ganz gut paßt.

[2]) Sie schließt mit der verdorbenen Sentenz οὐκ ἐκ θεῶν τὰ μῶρα καὶ γελοῖα χρὴ χανόντα κλαίειν ὕστερ'; ὡς ἐγὼ λέγω. So gibt Hunt im ersten Verse mit der Handschrift, im zweiten hat diese υστερωιτεγωγελω, mit τ über dem ersten γ; am Rande steht υστερωσεγω. Wie bedenklich das alles ist, verhehlt er nicht. Zuversichtlich emendiere ich οὐκ εἰς θεοὺς τὰ μῶρα καὶ γελοῖα χρὴ χανόντα κλαίειν ὑστέρως, ἐγὼ λέγω. Dies letzte steht genau so bei Euripides Fr. 499. ὑστέρως ist wohl neu; aber das ist überliefert und so gut wie δευτέρως, vor dem Phrynichos warnt, obwohl Aristoteles es angewandt hat; ὕστερα wäre auch nicht besser.

Digitized by Google

wendung des Leierspieles, und da ist es eine wirklich bedeutende Beobachtung, daß Euripides Jahrzehnte später gerade dies aufgegriffen hat. In der Übersetzung seiner Antiope von Pacuvius finden wir, daß Amphion, der erste Kitharode, dem attischen Chore[1]) über die Schildkrötenleier ganz ähnliche Rätsel aufgibt wie Kyllene den Satyrn. Daß Hermes die Leier als Entgelt für die Rinder an Apollon gegeben hat, ist auch für die Antiope bezeugt (Eur. Fr. 190) und der erste Vers aus einer Kitharodie Amphions erhalten (Fr. 1023)[2]), die uns berechtigt, auf eine des Hermes bei Sophokles zu schließen. Da fällt uns weiter ein, daß dieser in Person die Kunst des Terpandros und Phrynis auszuüben verstand und seinen Thamyris eben aus diesem Grunde selbst gespielt hat. Schwerlich ist es seiner unwürdig, ihn auch als Hermes aufgetreten zu denken. Nur war dann seine Stimme sicher noch frisch, und in der politischen Karriere wird er auch noch nicht hoch gewesen sein. Dann gehören die Spürhunde mit Nausikaa und Thamyris zu den Dramen seiner Jugend, älter selbst als die Antigone.

Auf so frühe Entstehung führt auch ihre Form. Es ist zwar immer noch Mode die Zeit eines einzelnen Dramas nach beliebigen sog. inneren Gründen zu bestimmen, ohne auf die Gesamtentwickelung der Technik zu sehen, was sich schon dadurch richtet, daß man auf diesem Wege zur Verwerfung urkundlicher Daten geführt wird.[3]) Am Ende kennen wir doch Versbau, Sprache und dramatische Technik hinreichend, um innerhalb der Gesamtentwickelung, deren unverrückbare Marksteine die datierten Dramen sind, den undatierten im groben ihren Platz anweisen zu können. Die Spürhunde führen niemals drei Sprecher zugleich ein und brechen keinen Vers des Dialoges durch Personenwechsel. Dies hat Sophokles noch nicht in der Antigone, wohl aber im Aias getan, sogar schon freier als nur in der Steigerung der Lebhaftigkeit durch regelmäßigen Wechsel von Halbversen.[4]) Ein Gespräch von dreien vermag er mit wirklicher

---

[1]) Cicero, De divin. II 133, wo die *Attici* richtig sind, die *Θηβαῖοι γέροντες* im Scholion Eur. Hipp. 58 zu Athenern gemacht werden müssen. Weil hat es gesehen, und niemand, der bedachte, daß die Szene bei Oinoe spielt, hätte zweifeln dürfen.

[2]) Dieses musikalische Reizmittel suchte er und griff daher auf das sophokleische Jugenddrama zurück. Sein *κιθάρισμα* gehörte zur erweiterten Parodos, wie die Arie des Ion, die Wiederholungen Echos in der Andromeda, die Kastagnettenbegleitung der Hypsipyle. In den Phönissen erfüllt der Gesang Antigones denselben Zweck. Das älteste Kunststück der Art ist die Elegie der Andromache, eine Aulodie.

[3]) Sophokles hat es am schlimmsten, weil wir nur zwei urkundliche Daten besitzen, von denen doch das des zweiten Ödipus angetastet wird. Den ersten Ödipus dicht an die Orestie oder dicht an den Ion rücken heißt auf dem Gebiete der platonischen Datierungen den Theätet in die neunziger Jahre oder den Protagoras in die achtziger setzen, bei Goethe etwa das Tagebuch 1780, 'Es war ein Knabe frech genung' 1797 ansetzen. Schlimmer ist es freilich noch die Trachinierinnen vor die Alkestis zu rücken, weil das auf doppeltem Mißverständnis beruht.

[4]) 590. 981. Die Beziehungen auf zwei der Dramen, die Euripides 438 aufführte, kommen hinzu. Die in die Handbücher und daher die öffentliche Meinung übergegangene Ansicht ist in Wahrheit dadurch hervorgerufen, daß der Aias am Anfang der sieben Stücke steht und daß die Schule heute wie damals, als er diesen Platz erhielt, am bequemsten zu ihm vom Homer übergeht.

Digitized by Google

Freiheit erst im Ödipus zu erreichen, Euripides ist nach beiden Seiten zurückhaltender, und wenn der Kyklops schon die vollste Freiheit zeigt, so beweist das seine Entstehung erst gegen Ende der zwanziger Jahre. Der erste Lied der Spürhunde hat keine Responsion; dem entspricht es, daß die Einzugslieder der Sieben und der Eumeniden, aber auch der Medeia und, ein Zeichen ihrer archaistischen Stilisierung, der Bakchen[1]) mit nicht respondierenden Stücken beginnen. Auch das Jagdlied war nicht respondierend, wie auch Euripides in seinem Satyrdrama nur wenige respondierende Strophen hat. Respondiert haben, wie es scheint, zwei dreizeilige Stückchen, mit denen der Chor den Apollon rief (Kol. 17): dazu kenne ich nur die Parallele der Perser 694—700. Die Szene mit Kyllene, die man fast einen Akt nennen möchte, ist so gebaut: Rede Kyllenes; Strophe des Chors; Gespräch, zuletzt Ansprache der Kyllene; Antistrophe; Gespräch in iambischen Tetrametern, zuerst Vers um Vers, zuletzt redet sie; Strophe; Gespräch, zuletzt Rede von ihr; Antistrophe; Stichomythie, Abschluß unbekannt. Die Chorstrophen sind kleine iambische Gebilde, durchaus zu dem Gespräche gehörig. Dafür habe ich nur entfernte Analogien in der Beschwichtigungsrede der Athena in den Eumeniden, die durch vier lyrische Stücke des Chores unterbrochen wird; es folgt Stichomythie, und die durch drei Strophenpaare abgegliederten Redepaare der Sieben, auf die erst Reden des Eteokles und Chorstrophen, dann als Abschluß Stichomythie folgt. Vergleichbar ist noch allenfalls der Wechsel von Anapästen einer Person mit Chorstrophen, wie im Agamemnon und der Alkestis.[2]) Das alles weist auf ganz frühe Zeit. Und wer hätte vollends in einem Satyrspiel diese Trimeter erwartet, die so gemessen einherschreiten, mit ganz vereinzelten dreisilbigen Füßen[3]), ohne Elision am Ende, die doch Sophokles sich sonst erlaubt. Daß sich namentlich in der bewegten Szene, die oben ausgeschrieben ist, zahlreiche iambische Dimeter und Monometer unter die Trimeter mischen, ist gerade dem Sophokles eigen, begegnet aber auch bei Aischylos.[4]) An dessen Diktion, die *στόμφος* nennt, wer sie tadeln will, erinnert manches, an Euripides nichts, und wenn wir manchmal[5]) ratlos bleiben, mag es mehr als an

[1]) Hier vertreiben es die meisten Kritiker, statt die Konsequenzen für die Beurteilung des Stiles zu ziehen. Analog ist es, wenn die Phönissen hinter das erste Strophenpaar der Parodos eine Epode setzen wie der Agamemnon.

[2]) Die epirrhematisch gebauten Szenen der Komödie sind darin anders, daß in ihnen die Strophen immer an der Spitze stehen. Aber ihre *πνίγη* sind doch den iambischen Strophen hier neben Tetrametern analog. Abwechselung von Chorstrophen und Anapästen zeigt die Parodos im Prometheus und der Antigone; das ist den oben erwähnten Partien in Agamemnon und Alkestis analog, die also hier unvergleichbar sind. Alles aber ist archaisch.

[3]) Verletzung der regula Porsoni findet sich einmal 13, 17 *αὐτῆς τῆς κλοπῆς*, aber das ist nicht anders als *κἄνευ τῆς ἐμῆς* O. K. 664; das Ganze wird als ein Wortkomplex empfunden wie bei Elisionen. Es steht in einer Rede Kyllenes, die natürlich ganz tragisch sein muß Etwas direkt Untragisches ist wohl nur *τουτί* 5, 9, und *ναὶ μὰ Δία* 5, 7.

[4]) Ich habe diese charakteristische Erscheinung im Hermes XVIII 246 behandelt.

[5]) Das Schlimme ist, daß solche schwerverständliche Stellen der Korruptel besonders ausgesetzt sind. So ist es in dem Anfange der Strophe auf Kol. 13. Korrupt und für mich

Digitized by Google

Korruptel an jenem *πικρὸν καὶ κατάτεχνον* liegen, das Sophokles selbst an sich bemerkt und in der Tat niemals ganz überwunden hat. Der stilistische Eindruck einer jeden künstlerischen Leistung, auch wenn es nur die Formen einer Steinschrift sind, läßt sich niemals ganz in Worte fassen, und doch ist Stilgefühl etwas Reales, das keine Verstandesgründe ersetzen oder vernichten: je länger ich mich mit den Ichneuten beschäftige, um so fester wird mein Glaube, daß sie ein Jugendwerk sind.

Befremdend ist die Behandlung des Silen. Während er mit Apollon redet, wird der Chor ignoriert. Dann steht er neben diesem, wie sich für den Vater gegenüber den Söhnen schickt; sein Trampeln allein bewirkt das Erscheinen der Kyllene. Aber während der nun folgenden Szenen ist er von dem Chore, der doch die Lieder singen muß, so wenig unterschieden, daß Hunt annimmt, er wäre weggegangen, was doch wirklich wortlos nicht geschehen konnte. Dagegen als Apollon gerufen wird (Kol. 16), ist er offenbar neben dem Chore da. Ich kann mich auch nicht entschließen, den Spott der Kyllene über Ziegenbart und Glatze auf den Chor zu beziehen.[1]) Wie dem aber auch sei: Silen bekommt eine Rolle, wie wir sie allgemein gewöhnt sind dem Chorführer zu geben, der die Iamben für den Chor spricht, ohne von diesem gesondert zu sein, es sei denn, Sprech- und Sangverse stoßen zusammen, wo dann der Chorführer eine besondere Person wird. Das führt auf den Schluß, daß Silen vom Chore abgesondert und schließlich durch das Kostüm zu einem besonderen Wesen gemacht ist, als

unheilbar ist in dem nächsten Satze *τὸ πρᾶγμα οὔπερ πορεύω βάδην*, wo *οὔπερ* in der Luft schwebt, das transitive *πορεύω* ebenso, das doch nur etwas wie *διώκω* oder *πέμπω* bedeuten kann, *βάδην* auch nicht paßt. Aber von dem abgesehen ist der Satz ein köstlicher Beleg für die Anakoluthie lebendiger Rede, die wohl Aristophanes, aber nicht Euripides sich so erlauben würde. *τὸ πρᾶγμα ὃ μετέρχομαι* (den Sinn verlangen wir), *ἴσθι τὸν δαίμον'*, *ὅστις ποθ' ὃς ταῦτ' ἐτεχνήσατ' οὐκ ἄλλος ἐστὶν κλοπεὺς ἀντ' ἐκείνου, γύναι σάφ' ἴσθι*. In überstürztem Eifer fängt er an 'die Sache, die ich verfolge, verlaß dich drauf', und schon da springt er von der Sache auf den gesuchten Dieb über, denn *πρᾶγμα* ist nicht Apposition zu dem Inhalte des nächsten Satzes wie in *τὸ δὲ κεφάλαιον*, wenn das auch aus dieser Art zu reden hervorgegangen ist. Als er dann *ἴσθι τὸν δαίμονα* sagt, hat er *κλοπέα εἶναι* im Sinne, springt aber unter dem Einfluß des relativen Zwischensatzes um, so daß für 'er war's' 'kein anderer als er war's' eintreten kann, und die Steigerung *σάφ' ἴσθι* greift am Ende auf *ἴσθι* zurück, so daß sich doch ein Satz abrundet.

[1]) Hunt beruft sich darauf, daß es kahle Silene auf den Vasen gibt (Furtw.-Reichh. T. 38), auch solche, die man inhaltlich vom Satyrspiel kaum trennen mag. Aber das würde nur ziehen, wenn die Gemälde das Theaterkostüm wiedergäben. Der Text 14, 15 ist doch auch an sich bedenklich, 14, 15 *αἰὲν εἶ σὺ παῖς· νέος γὰρ ὢν ἀνὴρ πώγωνι θάλλων ὡς τράγος κνηκῶι χλιδᾶις*, worauf das Kokettieren mit der kahlen Glatze folgt. 'Du bleibst ein Kind, denn obwohl du ein junger Mann bist, renommierst du mit dem gelben Ziegenbart.' Was soll die Jugend in dem Gegensatze? Daß ein kahler Schädel mit einem blonden Vollbart zusammengeht, sehen wir oft genug, auch daß der Träger den Kontrast mit Selbstgefälligkeit zur Schau trägt. Aber das ist kein *νέος ἀνήρ*. So bin ich darauf gekommen, kühn *πάλαι γὰρ ὢν ἀνήρ* zu vermuten und auf Silen zu beziehen. Einen scharfsinnigen Versuch von A. C. Pearson, den Silen fortlaufen zu lassen, schon ehe Kyllene erscheint, hat Hunt abgelehnt.

Digitized by Google

es noch keinen anderen Schauspieler gab[1]), und sich lange genug in dieser Stellung behauptet hat, um beibehalten zu werden, als ihn der Zutritt anderer Personen eigentlich entbehrlich gemacht hatte, so daß er neben diesen auf die Funktion des Chorführers zurücktreten konnte.

Nun überlege man sich, wie seltsam überhaupt dieser *Σιληνός* als Vater der *σάτυροι* ist. Das ist eine ad hoc erfundene Genealogie, die in der Volksvorstellung gar nicht entstehen konnte, denn es gab nirgend Silene und Satyrn als zwei verwandte, aber verschiedene Wesen nebeneinander. Die Satyrn, die in unseren Gesichtskreis erst sehr spät treten, stammen aus dem Peloponnes. Unser ältestes Zeugnis, ein hesiodisches Gedicht, leitet sie von einer Tochter des ersten Menschen Phoroneus ab[2]), zugleich mit den Kureten. Sie gehen Dionysos von Hause aus gar nichts an, der ja in das innere Bergland überhaupt kaum eingedrungen ist, so wenig wie der andere ausländische Gott Apollon.[3]) Die Silene dagegen sind thrakisch-phrygischen Ursprunges auch in ihrem Namen[4]); bezeichnenderweise fehlen sie in den hesiodischen Gedichten, kommen dagegen im homerischen Aphroditehymnus 262 vor. Ob sie ihre Gestalt als Halbgäule mitgebracht oder von den thessalischen 'Tieren', den Kentauren erhalten haben, mit denen sie sich auch im Wesen berühren, wage ich nicht zu sagen. Ein einzelner Vertreter kann wohl einmal für die Gattung auftreten, wie dem Midas gegenüber; aber auch da wird er 'ein Silen', oder es dringt ein Eigenname vor. Der alte Silen, der Pädagoge des Gottes, ist ohne Zweifel eine Schöpfung des attischen Satyrdramas, prachtvoll zeigt ihn der Dionysiskos des Sophokles.

Die attischen Vasenmaler haben zu derselben Zeit, da dieses Spiel am meisten blühte, die Silene oft und schön genug dargestellt und nicht bloß in Handlungen, die sie mit ihrem Gotte verbanden; dabei mögen sie von den Satyrspielen angeregt sein, die sie gesehen hatten; allein damit ist nicht im mindesten gesagt, daß sie das Kostüm des Theaters nachgebildet hätten, denn das tun sie notorisch in den Heroengeschichten auch nicht, die sie in Übereinstimmung und mindestens zuweilen im Anschluß an die Tragödie darstellen.[5]) Erst

[1]) In dem Satyrspiele Oxyr. 1083 folgt auf ein Chorlied die Frage des 'Oineus' *τίνες πάρεστε* und der *χορὸς σατύρων*, wie am Rande steht, stellt sich als Brautwerber vor. Eine so lange Rede des Chorführers ist selten genug, aber Silen, der Vater der Satyrn, kann diese Verse nicht sprechen.

[2]) Fr. 198. Das Gedicht ist bisher weder in dem hesiodischen Nachlaß abgegrenzt, noch gar zeitlich bestimmt.

[3]) Die Tatsache muß jeder erkennen, der das achte Buch des Pausanias daraufhin achtsam durchliest. Und dann wird er sich der Konsequenz nicht entziehen. Die dionysische Stadt Phleius ist eine junge Gründung.

[4]) Lagercrantz (Sertum philol. C. F. Johansson oblatum, Göteborg 1910); sehr hübsch zieht er *σιληποροδεῖν* hinzu. Da ich jung war und die Wettermythologie herrschte, mußte ich mich gegen den 'Lichtgott' Silen wehren; jetzt, wenn er *σιληποροδῶν* sich's wohl sein läßt, muß ich wie Lucan rufen *sub terris tonuisse putes*, denn Silen ist ein chthonisches Wesen geworden. Gott sei Dank, daß der fidele Waldteufel gegen alle diese Theologie *μέγα καὶ στράτιον κατέπαρδεν*.

[5]) Um ein sicheres Beispiel zu nennen, die Zusammenfassung der ersten Szenen aus den Eumeniden Furtw.-Reichh. Taf. 120; die Vase ist allerdings unteritalisch.

Digitized by Google

gegen Ende des Jahrhunderts dringt einzeln wie auf der Talosvase das Kostüm des Theaters ein, und aus dieser Zeit besitzen wir die Neapler Satyrvase, die uns über den Satyrchor weit besser unterrichtet, als wir es über den der Tragödie sind. Aber daß damals die Satyrn der Bühne ebenso ausgesehen hätten wie 100 Jahre früher, ist an sich nicht glaublich. Dioskorides (Anth. Pal. VII 37) läßt auf dem Grabe des Sophokles einen Satyr stehen, der die Maske einer tragischen Heldin trägt: Tragödie und Satyrspiel gehören eben für Sophokles zusammen. Dieser Satyr trägt ein rotes Gewand, denn Sophokles hat ihn aus der Roheit emporgehoben, die er aus seiner Heimat Phleius mitgebracht hatte. Dagegen als Gegenstück steht auf dem Grabe des Sositheos *Σχίρτος ὁ πυρρογένειος*, denn Sositheos hat das Satyrspiel zu der phleiasischen Ursprünglichkeit zurückgeführt. Da müssen wir angesichts der Satyrvase freilich sagen, daß Dioskorides dem Satyr des Sositheos die Bildung beilegt, die wir auf der Vase antreffen; den Ziegenbart (*πυρρός* oder *κνηκός* das macht nichts aus[1])) trägt der Silen der Spürhunde. Also wird das Purpurgewand dem Satyrspiele gehört haben, das Sositheos archaisierend zu primitiver Derbheit zurückzuführen bedacht war. Das wirklich Archaische war freilich in der Zeit des Kallimachos nicht zu ertragen. Auf der Françoisvase ist Dionysos ein rechter Waldteufel; wenn ihn Euphronios auf dem Schiffe malt, so ist er bereits würdig geworden, aber wie weit hat er noch bis zu dem üppigen Jüngling, als der er auf der Satyrvase erscheint.[2])

Auf der Vase ist Silen zottig am ganzen Leibe, trägt aber auf der einen Schulter ein Löwenfell. Der Chor hat einen Pferdeschwanz und ist zottig um die Lenden[3]); das ist kein Gewand. Tiere ziehen sich nichts an, und Tiere heißen die Satyrn bei Sophokles und Euripides. Am deutlichsten wird das daran, daß das Zeichen der Männlichkeit bei den meisten bescheiden aber deutlich an seiner Stelle hängt; so trägt es der Silen des Euripides (169), als er darauf weist und sich erinnert, daß es sich unter der Wirkung des Göttertrankes regen wird wie bei mehreren Tänzern auf der Vase. Die Bildung eines bestimmten Tieres ist nicht beabsichtigt, denn der Schwanz stammt vom Pferde wie bei den Silenen, die Behaarung deutet auf ein Ziegenfell, und das Profil vollends ist ganz bocksmäßig; den Ohren vermag ich die Herkunft nicht sicher abzusehen. Diese Satyrn sind eben Satyrn, ein durch die Kunst geschaffenes Mischwesen eigener Art. Nach Pollux besteht die *σατυρικὴ ἐσθής* in einer *νεβρίς, αἰγῆ ἰξαλῆ τραγῆ*: da wiegt denn doch das Ziegenfell vor, und die Satyrn des Euripides tragen eine *τράγου χλαῖνα*, nicht weil sie der Kyklop als

[1]) *τραγοπώγων* sagt Kratinos bei Steph. Byz. *Ἴβηρες*: das ist der charakteristische spanische Spitzbart.

[2]) Dieser Jüngling war er in der Lykurgie des Aischylos, gegeben 466—59, nicht anders als in den Bakchen, die eben diese Szene kopieren.

[3]) Bei einem, der links oben sitzt, ist das Fell durch einen bunten Schurz ersetzt, der doch das Glied freiläßt; ein anderer hat sich ganz in ein Gewand gehüllt; die Satyrn werden also in dem Drama, dessen Sieg das zugrunde liegende Gemälde feierte, irgendeine Funktion gehabt haben: als *κήρυκες* oder *θεριστaί* mußten sie etwas über ihre Tierheit anziehen, das dann aber für die *σικιννίς* abgeworfen ward.

Digitized by Google

Sklaven kleidete (so splendid war er nicht), sondern weil sie Satyrn sind. Wie kann man verkennen, gerade auf archäologischer Seite verkennen, daß diese Ziegenfelle aufgekommen sind die Bocksnatur zu bezeichnen? Es macht ja dann nichts aus, wenn sie später auch auf der Schulter getragen wurden, was in den Namen bei Pollux, die aus der Dichtung stammen, gar nicht notwendig liegt. Und wenn wir dann auf der Pandoravase[1]) eine Anzahl ganz unzweideutiger Böcke um einen Flötenspieler tanzend finden, so ist es ein bedenklicher Ausweg, hier irgendeinen ad hoc erfundenen Kulttanz anzunehmen, statt des Satyrspieles, das doch dem Maler bekannt war; die Kostümierung wird doch eine Zeitlang variabel gewesen sein. Es ist gewiß eine höchst beherzigenswerte Überraschung, daß Sophokles die ἰχνευταὶ σάτυροι so einführt, daß wir sie wirklich am liebsten als eine Meute Hunde denken, Silen als den Wärter der Meute. Bedenken wir, daß aus dem Peloponnes im Gefolge des Asklepios ein κυνηγέτης mit seinen κύνες nach dem Peiraieus gekommen ist.[2]) Die Terrakotten von Lykosura und die Stickereien auf dem Gewande von Damophons Kora haben uns gelehrt, daß in Arkadien Tiertänze von verschiedenster Bildung bestanden haben; die archaische Bronze von Methydrion[3]) zeigt einen Tanz ithyphallischer Schafböcke: wir werden also nicht bezweifeln, daß sich die Arkader Wald und Berg von Dämonen in allerhand Tiergestalten bevölkert dachten; aber daß der Ziegenbock in dieser Gesellschaft die Hauptrolle spielte, ist gemäß dem Viehbestande des Landes nur natürlich; hat doch der große Pan diese Bildung behalten. Unter diesen Dämonen sind auch τίτυροι gewesen, das sind geradezu Böcke, wie uns die Grammatiker versichern.[4]) Es wird schwer, diese von den σάτυροι zu sondern; aber wenn auch, die Tierbildung der Satyrn als Böcke ist damit nicht ausgeschlossen, denn irgendein Tier mußte am Ende für sie gewählt werden, als man sie leiblich darstellte, was unseres Wissens dem Tityros nicht begegnet ist. Die einmal gewählte Bildung mochte sich dann auf der Bühne und in der Kunst in verschiedener Weise umformen, wo auch andere Tiergestalten, wie die Silene, mitwirken konnten; das Ende war wie überall, auch bei dem großen Pan, die so gut wie rein menschliche Bildung. Vollzogen aber ist die erste Schöpfung der Satyrgestalt nicht erst in Athen, wo er fremd war, und wohin er erst als Sänger und Tänzer im Satyrspiel kam, wie das Dioskorides sagt, der die dionysische Stadt Phleius nennt; in der also war der arkadische Dämon in die Verbindung mit Dionysos getreten, die ebenfalls schon vollzogen sein mußte, als man ihn an das Dionysosfest in Athen berief.

[1]) Journ. of Hell. Stud. XI Taf. 11. Der Tanz der Böcke braucht mit Pandoras Schmückung nichts zu tun zu haben, sonst wäre das Satyrspiel erwiesen. Seltsam ist wieder, daß ein Archäologe an der Zahl der Tänzer Anstoß nimmt, als ob der Maler die einzelnen Choreuten hätte porträtieren sollen.

[2]) Platon im Phaon bei Athen. 442. Inschrift in meinem Isyllos 100.

[3]) Hiller v. Gaertringen, Arkadische Forschungen, Taf. 13.

[4]) Die Angaben über diese Namen sind in dem ausgezeichneten Aufsatze 'Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie' von E. Reisch in der Festschrift für Gomperz richtig behandelt, wie denn diese Untersuchung, deren Ergebnisse ich vielfach nicht billige, bleibenden Wert besitzt.

Digitized by Google

Das Satyrspiel heißt bei Aristoteles genau wie auf den Urkunden seiner Zeit σατυρικόν (δρᾶμα)[1]; aber die Grammatiker zitieren nicht nur Ἰχνευταὶ σάτυροι, sondern auch Ὀμφάλη σάτυροι. Wenn wir sehen, daß die Urkunden formelhaft sagen νικᾶν ἀνδρῶν παίδων τραγωιδῶν κωμωιδῶν (χορῶι), so liegt es nahe anzunehmen, daß man auch einmal gesagt hätte σατύρων; aber das kommt nicht vor, sondern schon in unserer ältesten Didaskalie vom Jahre 472 steht τραγωιδῶν: dieser Name umfaßte also die Satyrn mit, die Aischylos in dem Prometheus (πυρκαεύς) einführte, ebensogut wie den Perserchor; zufällig stammt der Vers aus diesem Prometheus, in dem der Satyrchor als τράγος bezeichnet wird.[2]) 472 ist zwar schon weit von jener Zeit entfernt, in der nach Aristoteles die Tragödie Satyrspiel war, aber gerade von Thespis wird immer die Erfindung der Tragödie angegeben, obwohl diese aus einem Satyrchore mit Silen als dem ersten und einzigen Schauspieler bestanden hat. Schon 534/3 hat man also τραγωιδῶν χορός gesagt; aber die τραγωιδοί waren σάτυροι, wenn anders unsere Überlieferung Glauben verdient.

Bywater sagt in seinem schönen Kommentar zum vierten Kapitel der Poetik: '*it is clear, that Aristotle knows more of the history of tragedy than he actually tells us, and that he is not aware of there beeing any serious lacuna in it.*' Die Schüler, denen er seine Theorie vorträgt, kannten eben die Geschichte aus seinem Dialoge Περὶ ποιητῶν, aus dem Themistios wenigstens noch eine Ergänzung über Thespis gibt. Aristoteles hielt also für unzweifelhafte Tatsachen, daß die Tragödie aus einem improvisierten Chorgesang stammte, dessen Sänger er die ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον nennt. Daraus ist über viele Stufen, die er kennt (αἱ μεταβολαὶ οὐ λελήθασι), die Tragödie wie sie ist geworden. Thespis hat πρόλογον καὶ ῥῆσιν aufgebracht (dies gibt Themistios an): darin liegt die Einführung des ὑποκριτής. Aischylos hat den zweiten Schauspieler zugefügt usw. Dies die eine Reihe der Angaben. Die andere besagt, daß die Tragödie aus dem Satyrspiele (ἐκ σατυρικοῦ) hervorgegangen ist und demgemäß sich erst allmählich von μικροὶ μῦθοι in λέξις γελοία und der überwiegenden Anwendung des trochäischen Tetrameters zu ihrer Würde erhoben hat.

Das besagt, wenn Aristoteles nicht von all und jeder Logik verlassen war (mancher traut ihm das jetzt zu), daß die ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον Satyrn waren. Die Satyrn kamen aus dem Peloponnes, aus Phleius, sagt Dioskorides, also kam auch der Dithyrambus daher, den sie sangen. Aristoteles weiß, daß einige Peloponnesier auf die Erfindung der Tragödie Anspruch erhoben[3]); das

[1]) ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν 1449ª 20. IG. II 973, 16 σατυρι[κῶι].

[2]) Fr. 207 τράγος γένειον ἆρα πενθήσεις σύ γε. Allerdings kann der Nominativ nicht als Vokativ gefaßt werden, sondern steht wie bei Sophokles Fr. 182 ἐρινὸς ἄλλους ἐξερινάζεις λόγωι; wenn der Chor gewarnt wird, da er ein Bock ist, seinen Bart vor der Flamme zu wahren, so liegt darin nur, daß er eben ein τραγοπώγων ist.

[3]) Von ihren Beweisen führt er nur die Behauptung an, daß δρᾶμα von δρᾶν nicht attisch sein könnte, an der so viel wahr ist, daß δρᾶμα in der Tat ein Fremdwort ist; man redet im Kultus nur von δρώμενα. Peloponnesische Gedichte, die man δράματα genannt hätte, sind unbekannt, wohl aber gab es die δράματα des Epicharm. Das geht also wohl die Komödie an, und die war ohne Zweifel den Athenern von dem Megarer Dieuchidas ab-

Digitized by Google

billigt er nicht, denn die Tragödie ist für ihn ein εἶδος, das 'in der Idee' immer bestanden hat, aber erst in Athen in die Erscheinung getreten ist, denn zur Tragödie gehört der Schauspieler, und den Schauspieler erfand erst Thespis. Also ist die Tragödie seine Erfindung, oder doch der entscheidende Schritt auf sie hin, denn ehe sie es erreichte, zu werden, was sie begrifflich ist, ihre φύσις zu erreichen, bedurfte es noch mancher μεταβολαί, vor allem mußte sie σπουδαία werden. Darum konnte der Dithyrambus immerhin aus dem Peloponnes stammen.

Woher weiß Aristoteles das was für ihn Tatsache ist? Er hat die Akten des Archon durchforscht; die meisten glauben, daß wir ihm verdanken, was wir aus diesen besitzen.[1]) Damit kannte er alle Didaskalien seit der Stiftung der musischen Agone an den Dionysien. Mindestens seit der Befestigung der Demokratie verzeichneten diese alle Konkurrenten und vielleicht auch alle Dramentitel; ob gleich von Anfang alle Konkurrenten aufgezeichnet waren, ob es überhaupt eine Konkurrenz gab, ob die Gedichte, die man sang, Titel hatten, das wissen wir alles nicht; aber Aristoteles hat es gewußt. Inwieweit diese Akten über Veränderungen, wie die Vermehrung der Schauspieler, Auskunft gaben, mag unsicher sein: sicher ist, daß, was sie gaben, urkundliche Wahrheit war.

Außerdem hatte Aristoteles die Werke der Dichter, die sich überhaupt erhalten hatten, also von Aischylos und Phrynichos so gut wie sämtliche Werke, von Choirilos[2]) und Pratinas einzelnes, von Thespis allerdings nichts, und wenn Themistios zuverlässig referiert, Aristoteles diesem also die Erfindung des Prologes beigelegt hat, so muß er sich etwa durch ein überarbeitetes Drama haben täuschen lassen.[3]) Das ändert aber nichts daran, daß seine Angaben über den Wandel von Stil, Sprache und Versmaß auf dem sichersten Grunde ruhen, den

---

gestritten. Die sikyonische Tragödie wird Menaichmos in der musischen Chronik von Sikyon aufgeführt haben; gegen ihn hat Aristoteles in seinen delphischen Forschungen polemisiert; Herakleides hat ihn auch benutzt. Der Verfasser des Dialogs Minos 321 sagt mit Betonung, in Athen wäre die Tragödie uralt: das protestiert implicite gegen die Peloponnesier.

[1]) Wenn in der Wissenschaft das Notwendige gemacht würde, statt immer wieder dasselbe Stroh zu dreschen, würden wir längst die Reste dieser Überlieferung gesammelt in den Händen haben, einerlei ob sie auf Stein oder über unkontrollierbare Vermittler bei byzantinischen Ausschreibern stehen.

[2]) Daß er und Pratinas nicht zu den πρατττόμενοι gehörte, auch wohl nur wenig von ihm nach Alexandreia kam, schließt nicht aus, daß Aristoteles mehreres lesen konnte. Der Vers ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις ist ein ganz wertloses Produkt der Metriker, wie jeder sehen muß, der sich um die Verse bei Sacerdos kümmert, wo dieser S. 508 steht: er ist so gemacht, daß σατύροισιν den vollständigen Hexameter leicht zeigen konnte. Das μέτρον Χοιρίλειον hat aber ein alter Metriker benannt, der noch Gedichte von ihm las. Auch die Reste des Pratinas stammen fast alle aus metrisch-musikalischer Gelehrsamkeit.

[3]) Es ist unverzeihlich, daß jetzt wieder den Titeln der gefälschten Thespis-Dramen Glauben beigemessen wird; dann mag man auch κναξβὶ τὸ λευκόν glauben. Aber Fr. 2 und 3 stammen aus Chrysipp, der sich also täuschen ließ. Daß Herakleides das gefälscht hätte, braucht man dem Hasse des Aristoxenos nicht zu glauben. Das Äußerste wäre, daß Überarbeitungen existiert hätten wie bei den Komödien des Magnes. Aber die Verse klingen so modern wie die des Neophron. Der älteste nachweisbare Tragödienprolog ist der aus den Phönissen des Phrynichos.

Digitized by Google

datierten Werken selbst. Wir haben uns also einfach an seine Angaben zu halten. Und wenn wir die Hiketiden, Perser, Prometheus auf ihre Handlung ansehen, so gibt das die Bestätigung der *μικροὶ μῦθοι*. Der trochäische Tetrameter ist freilich schon fast verschwunden, und wo er sich findet, wie in den Persern, fehlt ihm der Charakter des *σατυρικὸν καὶ ὀρχηστικόν*. Auch die *λέξις γελοία* ist fast verschwunden, aber nicht ganz. Das ist mir durch die Spürhunde bestätigt, denn beobachtet hatte ich es. Die Szene der Hiketiden, in der Ägypter und Neger auf die Danaiden einstürmen, bietet eine Aktion, die für den Athener kaum minder grotesk aussah, als wenn die Silene des Brygos gegen Hera und Iris vorgehen, und trotz der unüberwindlichen Verderbnis klingt in Versen wie *ὅδε μάρπτις νάιος γάιος*, wie *πολυαίμων φόνιος ἀποκοπὰ κρατός* eine Sprache, die dem Jagdlied *ὁ δράκις ὁ γράπις* bei Sophokles ähnlich genug ist. Auch die hetzenden Eumeniden und die Scheltrede des Apollon, so weit entfernt von der *εὐσχημοσύνη* der isokratischen Zeit, dürfte dem Aristoteles *ἄσεμνος* genug gewesen sein. Aber wie dem auch sei, Aristoteles hat gewußt, was er sagte, und daher ist es für uns verbindlich.

Danach ist jeder Versuch von vornherein gerichtet, der mit den folgenden Tatsachen streitet. Die Tragödie war zuerst (also bei Thespis) Satyrspiel und bestand nur in Gesang. Thespis fügte den Schauspieler zu, der in Iamben sprach. Der Iambus war in Athen durch Solon bereits eingebürgert; seine ionisch-attische Sprache hat den Dialog der Tragödie beherrscht, während die Lieder in der lyrischen Literatursprache gehalten sind, die ihre dorische Herkunft bezeugen.[1]) Darin liegt die Bestätigung der zwei in der Tragödie verbundenen Dichtungsgattungen. Das habe ich immer behauptet und halte es für einen Fundamentalsatz: die Komödie hat keinen fremden Bestandteil; als Poesie wenigstens ist sie ganz attisch. Nun tritt hinzu, daß Silen bei Sophokles eine Stellung hatte, die in ihm den zuerst zugefügten Sprecher des Satyrspiels erkennen läßt. Unabweisbar ist der weitere Schluß, daß der Dithyrambus und seine Sänger, die Satyrn, aus der Fremde genommen sind, herangeholt von Peisistratos, als er ein neues Fest schmücken wollte. Diese Sänger aber müssen schon ehe sie nach Athen kamen *τραγωιδοί* geheißen haben.

Der Dithyrambus, den wir als Einzellied des Zechers an Dionysos schon aus Archilochos kennen, ist zu einem Chorliede durch Arion von Methymna in Korinth geworden. Das bezeugt Herodot, und die Erfindung des Dithyrambus in Korinth schon Pindar; den Arion in Korinth hatte Simonides erwähnt.[2]) In

[1]) Natürlich ganz ebenso im Satyrspiel, so daß dessen Herleitung aus ionisch-attischem Sprachgebiet schon aus diesem Grunde gar nicht diskutabel ist: daß die iambischen Lieder der Spürhunde attischen Vokalismus zeigen, ist nur eine Bestätigung. Zur Tragödie gehören die Daktyloepitriten des Kyklops ebenso wie die Dochmien der Spürhunde. Die Komödie parodiert den tragischen Stil, sooft sie Dochmien anwendet.

[2]) Schol. Pind. Ol. 13, 31, wo ich *Αἴσων* so verbessert habe. Die Geschichte von Arions Rettung bei Herodot setzt ein Weihgeschenk in Tainaron voraus, das einen Delphinreiter darstellte, wie wir ja solche haben, die man auf Rettung aus dem Meere beziehen muß. Dies Weihgeschenk konnte auf Arion nur bezogen werden, wenn der Name darauf stand, der dann freilich den Lesbier nicht zu meinen brauchte. So weit war ich schon früher ge-

Digitized by Google

der Vita bei Suidas wird im übrigen Herodot abgeschrieben, aber erweitert um die Angabe, daß er der Erfinder des τραγικὸς τρόπος war. Das schließt sich gut zusammen, denn danach hat Arion den Dithyrambus durch τραγωιδοί aufführen lassen, wohl könnte man ihn demnach, wenn auch in anderem Sinne, als Aristoteles es von Thespis sagt, den Erfinder der Tragödie nennen. Aber eine Notiz bei Suidas kann rare Gelehrsamkeit, kann ein Autoschediasma irgendwelcher Zeit sein. Da ist nun ein neues Zeugnis zugetreten, ein Baustein, den zu verwerfen wieder arge Willkür ist. Hugo Rabe hat einen Hermogeneskommentar eines Johannes gefunden, der leider die Gelehrsamkeit, die er übernahm, nicht abgeschrieben, sondern in seine mit doppeldaktylischen Kadenzen verzierte Prosa umgesetzt hat. Ob seine Vorlage direkt die Chrestomathie des Proklos war, was mir wahrscheinlich ist, oder eine andere Brechung derselben Lehre, die als die literargeschichtliche Vulgata des späten Altertums gelten muß, macht für den Wert der Notizen wenig aus, denn die Zitate zu bezweifeln ist schlechthin unerlaubt. Da steht Platons Wort, daß Homer der Ahnherr der Tragödie wäre, die Lehre des Aristoteles, daß Tragödie und Komödie aus Athen stammten, τῆς δὲ τραγωιδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις ἐλεγείαις ἐδίδαξεν Χάρων (δράκων cod.) δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δρᾶμά φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος.[1]) Da wird also mit dem Zeugnis des Chronisten herodoteischer Zeit über Thespis, das uns sehr willkommen ist, wenn es auch nichts Neues lehrt, die Angabe des Solon berichtigt, der in den Elegien gesagt haben soll, daß Arion das erste δρᾶμα τραγωιδίας εἰσήγαγεν. Der Ausdruck gehört dem Berichterstatter, und sein εἰσάγειν ist unpräzis; aber Arion und die Tragödie sind doch für Solon gesichert; die Anführung des Buchtitels garantiert noch besonders die Zuverlässigkeit des Zitates. Es ist müßig, raten zu wollen, wie die Worte Solons lauteten, der ja sicherlich nicht den Ausdruck τραγωιδία gebraucht hat; so viel muß man glauben, daß Arion in einer Verbindung mit etwas Tragischem dastand. Und dann haben wir den Gewährsmann für die Angabe bei Suidas, und die Bestätigung, daß die τραγωιδοί vor Thespis bestanden.[2]) Natürlich werden wir Herodots Nachricht (V 67) von tragischen Chören zu Ehren des Adrastos, die erst Kleisthenes von Sikyon auf Dionysos übertrug, und die sikyonische Tragödie des Epigenes hiermit verbinden, und die phliasischen Satyrn auch. Mit andern Worten, wir erkennen, daß die Ansprüche der Peloponnesier auf die Tragödie nicht unbegründet waren, wie ja auch die Megarer wirklich eine Ko-

---

kommen, und damit löst sich alles. Es war mir aber eine erfreuliche Bestätigung, daß der Name Arion auf der Tainaronhalbinsel und Umgegend sich vorfindet; der Band der lakonischen und messenischen Inschriften von W. Kolbe wird eine ganze Anzahl Belege bringen.

[1]) Rhein. Mus. LXIII 149. 150.

[2]) Wenn die Parische Chronik (Ep. 39) den Anfang der Komödie in die letzte Lebenszeit Solons rückt, kann das hierzu nicht gehören; ohne Grund hat die Atthis sich aber nicht in Widerspruch zu der Chronik der Dionysien gesetzt: die Vasen beweisen ja, daß die komischen Chöre, also auch ihre παράβασις, viel älter sind als die an die Tragödie angelehnte künstlerische Ausbildung des Spieles.

Digitized by Google

mödie gehabt haben. Das wirft ja die Ansicht des Aristoteles nicht um[1]), denn jene Vorstufen haben nicht den mindesten Wert um ihrer selbst willen; aber was zur Tragödie der Athener geführt hat, wird doch immer unsere Neugier reizen. Der Name τραγωιδοί ist also in der Ecke Korinth-Sikyon-Phleius geprägt, und die Satyrn Arkadiens sind dort zu den Sängern des dionysischen Dithyrambus geworden. Ich werde den Glauben nicht los, daß der Bock in dem Namen der Satyr ist; aber das ist am Ende nicht mehr so sehr wichtig.[2]) Wichtiger ist ein anderes. Die Dithyramben des Bakchylides haben uns die Überraschung gebracht, daß nach der Ansicht der Grammatiker schon bei ihm sich das Lied an Dionysos in ein Lied mit heroischem Inhalt verwandelt hatte, wie es der Dithyrambus des Melanippides und Philoxenos war; auch der des Xenokrates von Lokroi ist das gewesen.[3]) Der Kitharode Arion war in seiner Kunst an den Vortrag des Epos gewöhnt, an heroischen Inhalt. Waren die Satyrn, die den Dithyrambus anstimmten, Sänger von Dithyramben dieser Art? Dann ist der Übergang vom Satyrspiel zur Tragödie gar nicht mehr so schroff. Bedenken wir, wie weit bei Bakchylides, aber auch bei Korinna, die direkte Rede der heroischen Personen geht, dann ist die Einführung eines Sprechers dieser Reden nicht so gar unbegreiflich; er forderte freilich die Heranziehung eines rezitativen Maßes, wie es erst der ionisch-attische Iambus war. Da sieht man mehrere Möglichkeiten, die manches anders rücken würden. Aber man muß sich bescheiden; träumen hilft wenig, wo Wissen sich nicht erreichen läßt. Träume man immerhin, wenn nur das unangetastet bleibt, was gegebene Tatsache ist. Wer daran rüttelt, macht es nicht anders, als wer die überlieferten Buchstaben einer Inschrift ändert, um sie zu ergänzen.

Ich kann nicht anders, als diese Vorwürfe gegen die modernen zahlreichen Versuche zu erheben, welche die Entstehung der Tragödie im Gegensatze zu Aristoteles erklären wollen. Nur zu oft werden dabei angebliche Beweismittel älter und neuer Zeit verwendet, ohne die Vorfragen über Herkunft und Glaubwürdigkeit zu erledigen, die dem entsprechen, was man in der Textkritik recensio nennt, wo denn die Ergebnisse, so geistreich sie sein mögen, genau so wenig standhalten wie die vorschnelle Emendation eines ungeprüften Textes. Die Leser dieser Zeitschrift kennen die modernen Hypothesen aus dem Aufsatze von M. Nilsson (XXVII 609), dem ich für die klare und kundige Zusammenstellung sehr dankbar bin. Es sind seitdem schon wieder neue Hypothesen in dem neusten Buche 'Themis' von Miss Jane Harrison hinzugetreten, von der Verfasserin und von Gilbert Murray.

---

[1]) Wenn er die solonische Angabe nicht übersah, so hatte er wenigstens in der Poetik keinen Anlaß von etwas zu reden, das nur die ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον anging.

[2]) Daß, wer aufmerkte, in τραγικός den Bock hörte, wie das jeder hören muß, der griechisch denkt, zeigt Platon, Krat. 408c. Dies Wort ist alt; κωμικός ist viel später nach der Analogie gebildet.

[3]) Ps.-Plutarch, De mus. 10 in meinem Timotheos 53. Inwieweit die Grammatiker die Gedichte des Bakchylides richtig bezeichnet haben, ist allerdings genauer zu prüfen. Ich habe schwere Bedenken.

Digitized by Google

Englische Forscher[1]) haben in Thrakien, Thessalien und auf Skyros bei den Griechen Festgebräuche des Karnevals und der Maifeier beobachtet, die zum Teil wirklich etwas Dramatisches enthalten und gewiß an Satyrn und Dionysos erinnern. Allein es scheint mir einleuchtend, daß es sich da um die Austreibung des Winters handelt, die bei Germanen und Slaven weit verbreitet ist und auch vom Norden nach Griechenland eingedrungen sein wird. Denn ganz abgesehen davon, daß die Erhaltung der Vorstufen der Tragödie durch mehr als zwei Jahrtausende ein Wunder wäre, ist der Nachweis erst noch zu erbringen, daß die Griechen des Altertums so etwas wie die Austreibung des Winters überhaupt gehabt hätten: petitio principii und schillernde Möglichkeiten sind üble Surrogate des Beweises.[2]) Und dann müßte immer noch bewiesen werden, daß diese Riten etwas mit Dionysos zu tun gehabt hätten. Wenn Dionysos der siegreiche Sommer wäre, würde er einen bösen Gegner erschlagen haben. Aber er ist kein Held, selbst bei Nonnos ist er es nicht.

Nach den geheimen Lehren der Orphiker, die für den Kultus und die Poesie nicht existieren, hat Dionysos Leiden, Tod und Auferstehung erfahren; daraus hätte gewiß eine Tragödie werden können, wenn die Zerreißung durch die Titanen im Kultus mimisch dargestellt wäre, und wenn die Tragödie von Haus aus ein Trauerspiel gewesen wäre. Aber von all dem kann man nur im Irrealis reden.

Die Anthesterien sind ein Totenfest; da gehen die Seelen um. Sie sind nach Thukydides das älteste Dionysosfest und allen Ioniern gemeinsam. Das verführt zu der Hypothese, daß die Tragödie aus dem Totenkulte erwachsen wäre; wer Heroenkult sagt, verdirbt das schon, denn der Heros ist in jedem einzelnen Falle eine bestimmte Person. Aber das Totenfest der Anthesterien gehört erstens dem Hermes, und zweitens kann ein allen Ioniern gemeinsames Fest nicht erst durch den zugewanderten Gott der Phryger und Thraker aufgekommen sein, der sich vielmehr hier ebenso eingedrängt hat wie der fremde Apollon an dem Feste der ersten reifen Ähren, den Thargelien. Und endlich wird häufig vergessen, daß die Tragödie gar nichts mit den Anthesterien zu tun hat, sondern gegen den Vollmond des nächsten Monats begangen wird, an einem Feste, das erst im VI. Jahrh. gestiftet ist.

Diese großen Dionysien gehören dem Gotte von Eleutherai, dessen Schnitzbild aus einer vor dem Tor gelegenen Kapelle zu der Feier in seinen großen Bezirk überführt wird. In Eleutherai, aber nicht in Athen, heißt der Gott μελαναιγίς; sein Bild wird wohl ein schwarzes Ziegenfell getragen haben; ein Ort in der Nähe heißt Melainai, und der König Melanthos, dem der Gott bei einem

---

[1]) Die Zitate gibt Nilsson S. 667. Hinzugekommen ist ein besonders reicher Aufsatz von Wace, Ann. Brit. School XVI 232.

[2]) Der Aufsatz von Usener, Arch. Religionsw. VII gibt Emendatio ohne Recensio: der delphische Pyrrhos ist dafür ein guter Beleg; vgl. Friedländer, Argolica 91. Und dann wird der Glaube verhängnisvoll, daß der Name das wahre Wesen dem enthüllt, ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων, wobei auch wohl ein durchsichtiger Name wie Θερσίτης erst vergewaltigt werden muß, weil er sonst kein Geheimnis bergen würde.

Digitized by Google

Zweikampfe mit einem Böoter geholfen hat, gehört dazu. Die Geschichte von diesem Kampfe ist zu einer törichten Ätiologie des Namens der Apaturien benutzt. Wenn die Geschichte nicht in die Grenzstreitigkeiten, die um Eleutherai immer im Gange gewesen sind, gehörte, sondern das Wesen des Gottes anginge, und wenn dieses Wesen der Sommer wäre, der den Winter totschlägt, und wenn es mimische Darstellung der Geschichte in dem Kultus gegeben hätte, und wenn der Melanaigis und nicht der Eleuthereus nach Athen übertragen wäre, und wenn man auch in Athen solche mimische Darstellung der Winteraustreibung nachgemacht hätte, dann könnte man allenfalls die Tragödie hieran anknüpfen. Aber all diese Prämissen sind erweislich falsch oder doch unerweislich. Die Tragödie ist von den großen Dionysien auf zahllose andere Feste, nicht nur des Dionysos, übertragen: wie soll es wunderbar sein, daß der Dithyrambus bei der Stiftung der großen Dionysien oder später von anderswoher bezogen ward; er ist ja selbst auf zahllose Feste übertragen worden.

Nach wiederholten Weihungen bekamen die Gläubigen in Eleusis eine heilige Vorstellung zu sehen, im Dunkel eines überdeckten Saales, bei Fackelschein. Was sie sahen, war Geheimnis und ist es geblieben. In irgendeiner Tragödie des Aischylos kam etwas vor, das den Geweihten eine profanierende Nachahmung der eleusinischen Vorstellung zu sein schien; der Dichter ward darum belangt, aber seine Erklärung, daß er jene Weihen überhaupt nicht empfangen hätte, entlastete ihn.[1]) Chamaileon (Athen. 21[d]) hat gemeint, daß die eleusinischen Würdenträger ihre prächtige Tracht der Bühne des Aischylos entlehnt hätten, was für jeden, der den Wandel der Tracht von den Monumenten her kennt, nichts anderes besagt, als daß Chamaileon an den Priestern ebenso wie an den Schauspielern, aber auch den Musikern (Kitharoden und Flötenspielern) die Pracht des altionischen buntgewebten *χιτὼν ποδήρης* zu sehen bekam, weil Priester und Schauspieler die Vereinfachung der Tracht nicht mitgemacht hatten, die um 480 stattfand. Auf diese Zeugnisse hin das Drama des Aischylos aus den *δρώμενα* von Eleusis ableiten, heißt doch wirklich das Pferd von hinten aufzäumen.

Die großen Klagegesänge, mit denen Perser und Sieben schließen und anderes mehr beweisen, daß die Tragiker ihre Kunst aus den Totenklagen bereichert haben, an die sie ja selbst häufig erinnern. Ebenso hat Aristophanes die Hochzeitslieder benutzt, und sicherlich stammt viel mehr, als wir nachweisen können, aus dem Anschlusse an volkstümliche Weisen; gerade für die Wechselgesänge wird das gelten, die es in der kunstmäßigen Chorpoesie nicht gab, und ich zweifle nicht, daß die Stichomythie den Responsorien des Gesanges nachgebildet ist.[2]) Aber das sind alles Zusätze zu der ursprünglichen Tragödie, dem Dithyrambus, und so wichtig sie für die *μεταβολαί* sind, Ursprung und Wesen der Tragödie gehen sie nichts an.

Die Geschichten, welche von den Tragikern, namentlich von Euripides,

[1]) Aristoteles Eth. 1111[a] mit dem Kommentar des Anonymus S. 145 Heylbut; Clemens, Strom. II 60, 3.

[2]) Das hat A. Groß im Schlußkapitel seines Buches über die Stichomythie wahrscheinlich gemacht.

Digitized by Google

dramatisiert werden, stammen oft nicht aus dem Epos, das Sophokles bevorzugt, sondern aus irgendwelcher lokaler Überlieferung, stellen sich also als Aitia bestimmter Feste oder Stiftungen oder Gebräuche dar, die dem entsprechend namentlich am Schlusse erwähnt werden, z. B. die Dienstbarkeit korinthischer Kinder in der Medeia, der Kult des Hippolytus in Troizen, das Grab des Eurystheus bei Gargettos in den Herakliden, ein gefälschter Vertrag der Argiver mit Theseus in den Hiketiden. Ich glaube auch, daß die Promethie auf die Stiftung der Promethien hinauslief. Aber gerade hier, wo das Fest athenisch ist, springt am meisten in die Augen, daß die Ätiologie mit dem Dionysosfeste nichts zu tun hat, dem zu Ehren die Tragödie gesungen wird. Was sollten irgendwelche fremde Kulte die athenische Gemeinde angehen? Schließlich, wie will man beweisen, daß ein später nicht notwendiges Beiwerk früher notwendig und kein Beiwerk gewesen sei?

Eins ist allerdings für die Gesamtauffassung der dramatischen Spiele von großer Bedeutung, was erst durch die Beobachtung anderer Völker kenntlich geworden ist und in dem griechischen Kultus weithin zutage liegt, nämlich, daß die Verkleidung zumal in Tiergestalt eigentlich Metamorphose ist, der Gläubige zum Diener des Gottes oder gar zum Gotte wird, indem er aus sich und seinem Menschentume heraustritt: die Ekstase ist ganz das, was sie besagt. Diese Ekstase hat keineswegs erst Dionysos gebracht, denn wir finden die Menschen im Gottesdienste als göttliche Tiere an vielen Orten und in vielen älteren Kulten, aber allerdings gab die Einführung des thrakisch-phrygischen Gottes eine Erneuerung ekstatischer Zustände, die nur gebändigt wurden, indem man sie in die staatlichen Gottesdienste aufnahm. Aber so wichtig das ist, es geht die Vorstufen der Tragödie (und Komödie) an, allenfalls die τραγωιδοί von Phleius, kaum die des Arion und ganz gewiß nicht die des Thespis. Euripides hat erst in Makedonien begriffen, was der βρόμιος βάκχος bedeutete, und hatte doch schon fast fünfzig Jahre für die Dionysien gedichtet. Auch was Eratosthenes mit der von Ikarios in dem Dorfe des Thespis erfundenen Tragödie in Verbindung bringt, geht den Ursprung des dionysischen Dramas etwas an, sehr viel mehr als der Totenkult und das meiste oben Erwähnte. Den Wagen, auf dem der Gott mit seinen Gesellen über Land zieht, und das Schiff, das ihn über das Meer fährt, zeigen uns attische Vasen aus der Zeit der ältesten Dramen. Ein Wagen trägt Pelasgos und Atossa und den Chor der Okeaniden auf die tragische Bühne, das Schiff aber den Chor in der Odysseuskomödie des Kratinos.[1]) Dennoch hat auch dieses mit den τραγωιδοί, den ἐξάρχοντες τὸν διθύ-

[1]) In den Φορμοφόροι des Hermippos werden die Herrlichkeiten geschildert, die es gibt, seit Dionysos das Meer befährt. φορμοφόροι sind die Korbträger, die im Hafen Athens das Getreide an Land bringen: in der Komödie war Dionysos mit einem Schiff voller Schätze gelandet. Ich glaube für diese Dinge, insbesondere die Komödie, auf die Darstellung in der letzten Auflage meiner Literaturgeschichte verweisen zu dürfen, wo ich auch durch Entfernung von den modernen Ansichten der Wahrheit näher gekommen zu sein hoffe. Die aufschlußreichen Untersuchungen von Frickenhaus im eben erscheinenden Hefte des Archäologischen Jahrbuches habe ich nicht mehr benutzen können.

Digitized by Google

ῥαμβον, nichts zu schaffen, sondern, wie die Ekstase aus dem Menschentume in die Göttlichkeit, nur mit ihren Vorstufen: wo es denn freilich besonders bedeutend ist, daß da der Unterschied zwischen Komödie und Tragödie aufhört, und daß die Athener selbst etwas getrieben haben, was den Dionysos anging, und demnach für die Umgestaltung der fremden Tragödie in die attische, auf die es allein ankommt, bestimmend ward.

Das glaubte ich sagen zu sollen, da die Entdeckung eines Satyrspiels alter Zeit und das Zeugnis Solons über die Tragödie des Arion meine früheren Aufstellungen über die Tragödie zwar berichtigt, aber im Kerne bekräftigt haben, mögen die 'folkloristisch geschulten Forscher' sie auch zu dem alten Eisen werfen, zu Platon und Aristoteles.

Und noch eines zuguterletzt, das erst recht unmodern ist. Es wird gegen Aristoteles eingewandt, daß von dem Satyrspiel zur Tragödie kein Weg organischer Entwickelung führt. Gewiß nicht; darum gerade hat er recht. Mag sich das Leben der Natur auf mechanische Gesetze zurückführen lassen, so greift doch selbst in diese die Willkür des Menschen umgestaltend ein. Wie ist die Heckenrose zur Zentifolie geworden, oder, da diese auch schon überwunden ist, zur Baronne de Rothschild, oder wie die letztbeliebte Varietät gerade heißt?[1]) Ich dächte, das hätten die Gärtner bewirkt, nicht die organische Entwicklung der Rose selber, wenn auch keine Geschichte über die einzelnen μεταβολαί berichtet, die nötig waren, bis die Zentifolie da war, geschweige über die Urheber dieser Züchtungen. Wer in dem τριαντάφυλλον oder in der Zentifolie die Vollkommenheit sah, mochte sagen, daß in ihr die Rose ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν. Aber die Züchter haben nicht nachgelassen, und so steht die Entwicklung dank der Menschenwillkür nicht stille, während die Heckenrose keine Neigung verspürt hat sich organisch fortzuentwickeln. Die Tragödie des Aischylos ist die Zentifolie, und sie allein kennen wir; Aristoteles berichtet uns über ältere minder vollkommene Züchtungen, die er noch kannte; von der Heckenrose des Waldes hatte er keine Ahnung. Da ist es sehr erfreulich, wenn wir anderswoher über diese etwas erfahren. Dank seinen Mitteilungen konstatieren wir nun, daß zwischen Aischylos und Thespis ein ungeheurer Abstand ist, so nahe sie zeitlich einander stehen. Was schließen wir daraus anders, als daß ein besonders erfolgreicher und kühner Wille zwischendurch eingegriffen hat? Oder sollen wir uns vermessen zu bestimmen, was ein großer Mann tun darf und kann? Es ist doch ein Wahn, erzeugt durch die Schmeichelei gegenüber der blöden Masse der πολλοὶ καὶ κακοί, daß der große Mann nichts tue, als das in die Erscheinung zu führen, was δυνάμει vorhanden ist. Hat Athen Flotte und Hafen durch organische Entwicklung bekommen oder durch die Genialität des Themistokles? War die Flotte δυνάμει vorhanden, weil Holz und Menschen und Geld vorhanden waren? Schuf sie der Demos, weil er sein ἔδοξεν vor den Antrag des Themistokles setzte? So war auch Epos und Lyrik und die Tra-

[1]) Auch die Rose folgt der Kultur ihrer Zeit; darum zieht man sie jetzt kolossal, langstielig und duftlos.

Digitized by Google

gödie des Thespis vorhanden, und die Dionysien und die Bürgerchöre und alle möglichen Dinge, die Aischylos brauchte, um seine Tragödie zu schaffen, aber damit diese würde, mußte in ihm der Demiurg erstehen, der die Materie gestaltete nach seinem Willen, nach der Idee in seiner Seele, durch seine eigene einzige Götterkraft, wie eben die großen Männer schaffen. Sie und ihre Werke zu begreifen, darauf kommt es am Ende an; was freilich unsereiner immer nur unzulänglich erreicht. Denn der große Mann und das große Kunstwerk bleiben am Ende immer ein unbegreifliches Wunder, in ihrem Sein, ihrer *οὐσία*, noch mehr als in ihrem Werden.

Digitized by Google

DIE KULTUR DER GEGENWART
IHRE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE
HERAUSGEGEBEN VON PROF. PAUL HINNEBERG

VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

In dritter verbesserter und vermehrter Auflage ist erschienen:

TEIL I, ABT. VIII:

DIE GRIECHISCHE UND LATEINISCHE LITERATUR UND SPRACHE

VON

U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF · K. KRUMBACHER (†)
J. WACKERNAGEL · FR. LEO · E. NORDEN · F. SKUTSCH

[VIII u. 598 S.] Lex.-8. 1912. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—

In der dritten Auflage hat U. v. Wilamowitz-Moellendorff seine Darstellung der griechischen Literatur einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen. Sie berücksichtigt nicht nur die zahlreichen neuen Entdeckungen, sondern bringt vor allem, im ganzen um achtzig Seiten vermehrt, eine eingehendere Behandlung der klassischen Zeit, die bisher hinter der der späteren zurücktrat. So wird nunmehr ein in allen Teilen gleich ausgeführtes Bild der Entwicklung der griechischen Literatur geboten, in dem auch die Entstehung der poetischen Gattungen behandelt wird und in dem andererseits auch der Hellenismus eine Darstellung seines geschichtlichen Verlaufes erfährt. — Die anderen Beiträge sind ebenfalls durchweg verbessert und ergänzt, bis auf K. Krumbachers Darstellung der byzantinischen Literatur, die unverändert abgedruckt wurde.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS.

I. DIE GRIECHISCHE LITERATUR UND SPRACHE.

DIE GRIECHISCHE LITERATUR DES ALTERTUMS

VON ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF.

Einleitung. — A. Hellenische Periode (ca. 700—480). I. Das ionische Epos. II. Das Epos im Mutterlande. III. Elegie und Iambus. IV. Lyrische Poesie. V. Ionische Prosa. — B. Attische Periode (480—320). — I. Westhellas. II. Attische Poesie. III. Ionische Prosa. IV. Attische Prosa. — C. Hellenistische Periode (320—30 v. Chr.) I. Hellenismus. II. Prosa. III. Poesie. — D. Römische Periode (30 v. Chr.—300 n. Chr.). I. Klassizistische Reaktion. II. Die Dynastien von Augustus bis Severus Alexander. III. Die neuklassische Literatur. IV. Die Zeit des Zusammenbruches. — E. Oströmische Periode (300—529). I. Das christliche Ostrom. II. Das Ausleben der Literatur. — Schlußbetrachtung. — Literatur.

DIE GRIECHISCHE LITERATUR DES MITTELALTERS

VON KARL KRUMBACHER.

Einleitung. — I. Mischcharakter der byzantinischen Kultur. II. Sprache. III. Die Literatur von Konstantin bis Heraklios (324—641). IV. Die dunklen Jahrhunderte (650—850). V. Das Wiederaufleben der Bildung (9.—11. Jahrhundert). VI. Hochrenaissance und Humanismus (12.—15. Jahrhundert). VII. Die Volksliteratur. VIII. Die Türkenzeit (1453—1821). — Schlußbetrachtung. — Literatur.

DIE GRIECHISCHE SPRACHE

VON JACOB WACKERNAGEL.

Einleitung. — I. Die griechischen Mundarten. II. Die älteren Gemeinsprachen. III. Die hellenistische Gemeinsprache. IV. Fortleben des Griechischen in anderen Sprachen. — Literatur.

II. DIE LATEINISCHE LITERATUR UND SPRACHE.

DIE RÖMISCHE LITERATUR DES ALTERTUMS

VON FRIEDRICH LEO.

Einleitung. — A. Republikanische Zeit (ca. 250—43 v. Chr.). I. Von den punischen Kriegen bis zur Revolutionszeit (ca. 250—100 v. Chr.). II. Sullanisch-cäsarische Zeit (ca. 100—44 v. Chr.). — B. Augusteische Zeit (43 v. Chr.—17 n. Chr.) I. Erste Hälfte (43—ca. 14 v. Chr.). II. Zweite Hälfte (ca. 14 v. Chr.—14 n. Chr. — C. Kaiserzeit (14 n. Chr.—6. Jahrhundert). I. Bis Hadrian (14 n. Chr.—Mitte des 2. Jahrhunderts). II. Spätere Kaiserzeit (Mitte des 2. Jahrhunderts—6. Jahrhundert). — Literatur.

Digitized by Google

DIE LATEINISCHE LITERATUR IM ÜBERGANG VOM ALTERTUM ZUM MITTELALTER

VON EDUARD NORDEN.

Einleitung. — I. Italien. II. Afrika. III. Spanien. IV. Gallien. V. Die Propaganda der irischen und angelsächsischen Mönche. VI. Die karolingische Renaissance. VII. Mittelalter und Renaissance, ein Ausblick. — Literatur.

DIE LATEINISCHE SPRACHE

VON FRANZ SKUTSCH.

Einleitung. — I. Die uritalische Sprache. Ihre Stellung im Kreise der indogermanischen Sprachen. II. Die Gliederung des Italischen in Dialekte. III. Die sonstigen Sprachen der Apenninhalbinsel und ihr Verhältnis zum Lateinischen. IV. Das älteste Latein bis zum Beginn der Literatur. V. Schrift- und Umgangssprache. Plautus. VI. Geschichte des lateinischen Stiles. VII. Die gesprochene Sprache. VIII. Einfluß des Lateinischen auf andere Sprachen. IX. Das Lateinische seit dem Ausgang des Altertums. — Literatur. — Register.

AUS DEN BISHERIGEN URTEILEN:

P. Wendland in der Deutschen Literaturzeitung: „In großen Zügen wird uns die griechisch-römische Kultur als eine kontinuierliche Entwicklung vorgeführt, die uns zu den Grundlagen der modernen Kultur führt. Hellenistische und christliche, mittelgriechische und mittellateinische Literatur erscheinen als Gliederung dieser großen Entwicklung, und die Sprachgeschichte eröffnet uns einen Blick in die ungeheuren Weiten, die rückwärts durch die vergleichende Sprachwissenschaft, vorwärts durch die Betrachtung des Fortlebens der antiken Sprachen im Mittel- und Neugriechischen und in den romanischen Sprachen erschlossen sind."

Byzantinische Zeitschrift: „Das sei allen sechs Beiträgen gleichmäßig nachgerühmt, daß sie sich dem Zwecke des Gesamtwerkes, die Kultur der Gegenwart verstehen zu lehren, in geradezu bewundernswerter Weise angepaßt haben; so entlegen manche der behandelten Stoffe dem modernen Menschen von allgemeiner Bildung, aber ohne fachmännische Kenntnisse sein mögen: **immer wieder wird des Lesers Blick auf die großen Zusammenhänge hingelenkt, die zwischen der klassischen Literatur und Sprache und unserer Kultur bestehen.**"

Allgemeines Literaturblatt: „Selten wird etwas mit solcher Spannung erwartet worden sein, wie diese Darstellung. Und jetzt, da sie vorliegt, kann man nur sagen, daß sie alle Erwartungen reichlich erfüllt, ja übertroffen hat. Schon die Fülle des hier behandelten Stoffes erregt Staunen. . . . Es überrascht immer wieder von neuem, daß kein einziger Name fehlt, und mehr noch, daß kein Name genannt ist, ohne daß seinem Träger wenigstens durch ein kurzes Urteil oder, wenn es nicht anders geht, doch durch die Einreihung am richtigen Orte eine treffende und ausreichende Charakteristik zuteil wird. . . . **In schönem Relief treten jetzt Charakterköpfe hervor, die in den bisherigen Literaturgeschichten, unter einem Wust von Notizen und auch Plattheiten versteckt, ein kümmerliches Dasein fristen.**"

Literarische Rundschau: „Wir erhalten hier die Summe der literarischen und sprachlichen Forschung unserer Zeit, **in der Darstellung gleich ausgezeichnet durch die Weite des Gesichtskreises wie durch die Fülle und Originalität der leitenden Gesichtspunkte.** Hinter jedem Abschnitte steht eine geist- und temperamentvolle Persönlichkeit, die der Darstellung durchweg den Stempel der Subjektivität aufdrückt, am meisten natürlich — dem Charakter ihres Verfassers entsprechend — in der Geschichte der griechischen Literatur im Altertum."

Digitized by Google

gödie des Thespis vorhanden, und die Dionysien und die Bürgerchöre und alle

4 Aus: von Wilamowitz-Moellendorff: Die griechische Literatur des Altertums

Aristophanes.

Wir dürfen nicht fragen, ob Aristophanes den Vorzug verdient hat, daß er allein erhalten blieb und daher manches Lob erntet, das minder seiner Person als der Gattung zukommt. Wir sind ja nicht imstande, einer Versreihe anzusehen, ob sie von ihm oder einem seiner Genossen herrührt; die Grammatiker geben für eine Anzahl schöner Verse der Ritter Eupolis als Verfasser an. Das soll uns die Freude an den Komödien und die Liebe des Dichters nicht verkümmern. Den Komiker und den Menschen sollen wir aber dabei nehmen wie er ist. . . .

Wenn Zeitungschreiber und ihresgleichen auf Aristophanes zu sprechen kommen, so marschiert unbedingt „der ungezogene Liebling der Grazien“ vor; für die allgemeine Bildung ist die Hauptsache an ihm, daß er über alle Maßen unanständig ist, etwa wie Rabelais (doch von dem weiß die allgemeine Bildung nichts). Es ist richtig, gegen die Wohlanständigkeit, die seit hundert Jahren alle groben Worte verbannt hat, verstößt er oft und gern; er tut es auch öfter als erfreulich ist, „um den Kindern einen Gefallen zu tun“, in Wahrheit, weil ihm nichts Besseres einfällt, wie im zweiten Teile des Friedens. Aber im Grunde ist er ein ganz harmloser, unschuldiger Dichter. Er kultiviert nur jene kräftige gesunde Zote, an der Götter und Menschen ihre Freude haben müssen, sie seien denn Mucker oder Beghinen, denn es reagiert nicht der Barbar gegen die aufgedrungene Zivilisation, wie im Grobianismus; noch ferner liegt ihm die Lüsternheit, die Schwester der Galanterie. Die Lysistrate greift ein Motiv auf, das sich trotz aller Heuchelei eines verlogenen Anstandes immer wieder hervorwagt, weil es tief in der Natur der Geschlechter wurzelt; aber so natürlich wie von Aristophanes wird es nie wieder behandelt werden; und dann gipfelt das Stück in der Versöhnung der Hellenen durch die Heldin, die sich so rein hält wie die Jungfrau der Burg, und endlich zeigen sich Spartaner und Athener in ihren Nationaltänzen. Die Lysistrate ist jüngst auf die moderne Bühne gekommen: was hat unser wohlanständiges Jahrhundert gemacht? Die groben Worte gestrichen, und die Versöhnung und die Tänze auch.... Die aristophanische Komödie hat ein Vollbild des athenischen Lebens gegeben, in dem die Unanständigkeiten nur für den vorwiegen, der für den Kampf der Parteien, auch der literarischen, den Hintergrund des zerstörenden Krieges, für die Bauern und Handwerker, die Philister und Dandys, die ewigen Gegensätze von Jung und Alt, die Modetorheiten und Tollheiten kein Verständnis hat. Wundervoll wäre das, wenn es auch nur in der Alltagsprosa des Mimus gegeben wäre. Aber es wird geadelt durch die unübertrefflichen Verse, die immer frische und in ihrer Ungezwungenheit wahrhaft klassische Sprache, durch die klangvollen Lieder. . . .

Digitized by Google

Platon.

Der Philosoph Platon bringt die Systematiker zur Verzweiflung, denn jede Darstellung seines Systemes, von Aristoteles angefangen, ist eine Vergewaltigung, weil er niemals eins gehabt oder zu haben geglaubt hat, sondern die eigene und die menschliche Unzulänglichkeit hinreichend kannte, um sich bei keinem zu beruhigen, aber auch nicht bei einem resignierten ignorabimus, sondern wo die Wissenschaft zu Ende war, die Poesie zu Hilfe rief, die dann von der Denkfaulheit für objektive Wahrheit, von der Flachheit für Schwindel genommen wird. Die Gedankenarbeit eines genialen Mannes, der zwei Menschenalter rastlos fortspinnt und webt, ohne ausdrücklich anzugeben, wo er sein älteres Gewebe auflöst, ist nicht anderswoher als aus dem inneren Leben dieser Seele zu erfassen, was freilich mühsamer ist, als wenn der Mann mit einem Werke zusammenfällt oder die Kritik seiner früheren Ansichten selbst liefert. Nicht anders ist über den Schriftsteller Platon zu urteilen. Große Stilisten, die ihr Handwerk gelernt haben und verstandesgemäß üben, verlernen die Weise, für die sie sich einmal entschieden haben, ihr Leben lang nicht. Isokrates und Demosthenes, Cicero und Seneca, Voltaire und Rousseau. Aber wem die Rede unmittelbar aus der Seele kommt, die Kunst Natur ist, der wird anders reden, wenn er anders geworden ist; sein Stil wird mit ihm altern, weil er mit ihm jung war. So ist es bei Goethe und bei Platon. Es geht nicht an, seinen Stil durch die Parallele mit einem einzigen Künstler zu charakterisieren, so fein Th. Taine gesagt hat, er male correggiesk, oder wie er jüngst mit Praxiteles verglichen ist: das zieht allenfalls für Protagoras und Lysis, nimmermehr für Theaitetos und Phaidros, die wieder untereinander schon ganz verschieden sind. Mit dem Stilwandel, den er durchmacht, kann man selbst Tizian und Rembrandt nur so weit vergleichen, daß sie die gleiche Größe besaßen, im Greisenalter ganz neue Bahnen eröffnen zu können, vorbildlich nicht mehr den Zeitgenossen, an die sie angesichts der Ewigkeit gar nicht mehr denken. Die bildende Kunst der Griechen geht wohl in keinem einzelnen über jene Vortrefflichkeit hinaus, in der Techne zugleich Kunst und Handwerk ist: eine Künstlerindividualität wie Michel Angelo haben die Griechen schwerlich besessen (es sei denn unter den Malern, die wir nicht kennen); sie waren ja auch von der modernen Schätzung oder Überschätzung der Künstler weit entfernt. Auch ihre Literatur dankt ihre Vortrefflichkeit nicht zum mindesten dieser Eigenschaft, die den Wert des einzelnen Literaten herabdrückt. Aber in Platons Werken wenigstens haben wir ohne Frage eine jener absolut höchsten Leistungen, die ganz individuell sind. Für ihn war der Dialog das einfach Natürliche, wie es für seine Person das Natürliche war, daß er sie ganz zurücktreten ließ. . . .

Digitized by Google

gödie des Thespis vorhanden, und die Dionysien und die Bürgerchöre und alle

6 Aus: von Wilamowitz-Moellendorff: Die griechische Literatur des Altertums.

Menander. ... Dafür war Menander gesättigt von der Bildung seiner Zeit, hatte gelernt, das Charakteristische mit theophrastischer Schärfe zu sehen, und ließ sich durch keine Vorurteile und konventionellen Fiktionen blenden. Er zeigt uns die unverbesserliche Menschentorheit nicht in der Verzerrung des Hohlspiegels, die durch ihre Übertreibung versöhnt; er drängt uns keine Moral auf, wie der rhetorische Satiriker und ist von bewußter Tendenz wohl ganz frei, es sei denn in der Bekämpfung alles Aberglaubens, wo sich verrät, daß er sein Jahr mit Epikur abgedient hat. Bildung und Welterfahrung gestatten ihm das überlegene Lächeln eines resignierten Humors, resigniert freilich, denn er, der den schönen Spruch geprägt hat „was für ein nettes Ding ist doch ein Mensch, wenn er ein Mensch ist", hat Menschen dieser Art schwerlich sehr viel mehr als Diogenes gefunden. Trotzalledem lag ihm Pessimismus ganz fern; er fand das Leben nett genug; man mußte es nur nehmen, wie es war, und die Menschen darin ebenfalls. Die Freude an der Sentenz und sogar der theoretisierenden Abschweifung hatte die Komödie auch von Euripides geerbt; aus den Sentenzen kannten wir Menander schon vor der Entdeckung seiner Komödien und wußten, daß Plautus mit ihnen nichts Rechtes hatte anfangen können, als Theaterpraktiker, wo ihm das modernste Gefühl zustimmt, aber auch weil er und sein Publikum an Nachdenken und Räsonieren zu wenig gewöhnt waren. Mag das realistische Prosadrama der Sentenz keinen Raum gewähren, zu der griechischen Komödie gehört sie so notwendig wie in den Tasso und die Natürliche Tochter, und wenn es auch bei Euripides und Menander nicht immer die Weisheit ist, die aus der goldenen Wolke erhabene Sprüche tönen läßt, so haben die Griechen sich auch das Platte sehr gern gefallen lassen, wenn es die Form adelte. Wer die Gleichartigkeit der Stoffe und der Personen ansieht, kommt leicht auf den Gedanken, die Komiker hätten eigentlich nur mit der Form etwas leisten können. Menander selbst war anderer Ansicht; er sagte einmal, sein Stück wäre fertig, er brauchte es nur noch zu schreiben. Da das grobe Gerüst der Fabel wirklich nichts bedeutet, ist es also die Nuancierung der Charaktere gewesen, auf die ihm das meiste ankam, und verstehen wird ihn erst, wer sein Auge erzieht, diese Nuancen wahrzunehmen. Da ist z. B. der verliebte Soldat, ein Typus, den erst die Gegenwart erzeugt hatte; Menander hat den geprellten Bramarbas erfunden; er hat in Polemon den verliebten Hitzkopf eingeführt, dessen Überschwänglichkeit in Eifersucht und Reue und endlich im Glück zwar lächerlich, aber im Grunde liebenswürdig ist; noch feiner erfaßt war sein Thrasonides, der aus echter Liebe die Kriegsgefangene, die er gekauft hat, nicht berührt, obwohl er Macht und Recht dazu hat....

Digitized by Google

Iohannes Chrysostomos.

Iohannes, den man leider mit dem schon bei Dion von Prusa (von dem er geborgt ist) absurden Namen Chrysostomos nennen muß, ist als Mensch und als Schriftsteller eine wahrhaft große Erscheinung. Man pflegt ihn zu vergessen, wozu die Übermasse seiner erhaltenen Werke, mindestens der Form nach Predigten, beiträgt; es werden sie wohl nur sehr wenige Menschen durchgelesen haben; leider ist der Plan einer kundig vorgenommenen Auswahl über den ersten Band nicht hinausgekommen. . . . Für Iohannes ist die Religion weder Philosophie noch Zauberei; Spekulation und Mystik und all der Spuk, der damals die Sinne umnebelt, sind für ihn, auch soweit er an ihnen Anteil nehmen muß, durchaus Nebensache. Seine Religion ist eine lebendige, sittliche, Leben und Sittlichkeit zeugende Kraft; die Kirche ist ihm eine Organisation, die Schäden der Gesellschaft durch die sittliche Gesundung des einzelnen zu heilen, und sich selbst traut er zu, Führer bei diesem Werke sein zu können. Es konnte nicht ausbleiben, daß er die Ketzer und andere Feinde seiner Gemeinde bekämpfte, denn sie störten seine Kreise; er geht dann mit den Worten bis zum äußersten (das Fasten der Juden ist Völlerei, die ketzerische Jungfrau rangiert unter der Hure), aber er hat auch da immer bestimmte praktische Zwecke. Die orthodoxe Kirche mit ihren Lehren und Gebräuchen war für ihn gegeben als der einzige Grund, auf dem das Heil für den Menschen möglich wäre, daher die Verwerfung aller, die auf diesem Grunde nicht standen: diese Beschränktheit teilen fast alle Leute seiner Zeit; sie differierten nur in dem, was sie orthodox nannten. Aber helfen wollte er den Menschen nicht durch richtiges Meinen oder durch Zaubermittel, sondern durch Erziehung zur Sittlichkeit: das tat kaum ein anderer in seiner Zeit. Und betätigen sollten die Menschen ihre Sittlichkeit im Leben, das er keineswegs ertöten wollte. Das Mönchtum war für ihn bereits etwas Gegebenes; er hat es auch in einer sehr merkwürdigen Schrift gepriesen. . . . Ein solcher Mann redlichsten und ernstesten Strebens wird nun plötzlich nach Konstantinopel versetzt, in eine Welt voll Wollust, Blut und Barbarei, über der nur der dünne Schleier der kirchlichen Heuchelei und die Politur der Großstadt lag. Er erfährt das Kontagium des Hofes und seiner Weiber; der Neid der geistlichen Konkurrenten lauert auf jede Unbesonnenheit, und ein Reformator kann nie vor scharfen Mitteln zurückschrecken. So erfolgt die Katastrophe, Sturz und Triumph und wieder Sturz, auf den dann der gerechtere Triumph folgt, durch ungerechtes Leiden, und endlich ein Tod, der zwar Verklärung bringt, aber die Bitternisse und Enttäuschungen schwerlich ganz wettgemacht hat. Wahrlich eine Tragödie der Art, die zwar nicht der Tragiker, wohl aber der Historiker schreiben kann, ganz wie die Iulians.

Digitized by Google

gödie des Thespis vorhanden, und die Dionysien und die Bürgerchöre und alle möglichen Dinge, die Aischylos brauchte, um seine Tragödie zu schaffen, aber

Von der **KULTUR DER GEGENWART** sind ferner erschienen:

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart. (I, 1.) Bearbeitet von W. Lexis, Fr. Paulsen, G. Schöppa, A. Matthias, H. Gaudig, G. Kerschensteiner, W. v. Dyck, L. Pallat, K. Kraepelin, J. Lessing, O. N. Witt, G. Göhler, P. Schlenther, K. Bücher, R. Pietschmann, F. Milkau, H. Diels. 2. Auflage. Lex.-8. 1912. Geh. ca. ℳ 16.—, in Leinwand geb. ca. ℳ 18.—

Die orientalischen Religionen. (I, 3, 1.) Bearbeitet von Edv. Lehmann, A. Erman, C. Bezold, H. Oldenberg, J. Goldziher, A. Grünwedel, J. J. M. de Groot, K. Florenz, H. Haas. [VII u. 267 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 7.—, in Leinwand geb. ℳ 9.—

Geschichte der christlichen Religion. Mit Einleitung: Die israelitisch-jüdische Religion. (I, 4, 1.) Bearbeitet von J. Wellhausen, A. Jülicher, A. Harnack, N. Bonwetsch, K. Müller, A. Ehrhard, E. Troeltsch. 2. Auflage. [X u. 792 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 18.—, in Leinwand geb. ℳ 20.—

Systematische christliche Religion. (I, 4, II.) Bearbeitet von E. Troeltsch, J. Pohle, J. Mausbach, C. Krieg, W. Herrmann, R. Seeberg, W. Faber, H. J. Holtzmann. 2. verbesserte Auflage. [VIII u. 279 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 6.60, in Leinwand geb. ℳ 8.—

Allgemeine Geschichte der Philosophie. (I, 5.) Bearbeitet von W. Wundt, H. Oldenberg, J. Goldziher, W. Grube, T. Jnouye, H. v. Arnim, Cl. Baeumker, W. Windelband. [VIII u. 572 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 12.—, in Leinwand geb. ℳ 14.—

Systematische Philosophie. (I, 6.) Bearbeitet von W. Dilthey, A. Riehl, W. Wundt, W. Ostwald, H. Ebbinghaus, R. Eucken, Fr. Paulsen, W. Münch, Th. Lipps. 2. Auflage. [X u. 435 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—

Die orientalischen Literaturen. (I, 7.) Bearbeitet von E. Schmidt, A. Erman, C. Bezold, H. Gunkel, Th. Nöldeke, M. J. de Goeje, R. Pischel, K. Geldner, P. Horn, F. N. Finck, W. Grube, K. Florenz. [IX u. 419 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—

Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen. (I, 9.) Bearbeitet von A. Bezzenberger, A. Brückner, V. v. Jagić, J. Máchal, M. Murko, F. Riedl, E. Setälä, G. Suits, A. Thumb, A. Wesselovsky, E. Wolter. [VIII u. 396 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—

Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluß des Keltischen. (I, 11, 1.) Bearbeitet von H. Zimmer, K. Meyer, L. Chr. Stern, H. Morf, W. Meyer-Lübke. [VII u. 499 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 12.—, in Leinw. geb. ℳ 14.—

Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte. Erste Hälfte (II, 2, 1.) Bearbeitet von A. Vierkandt, L. Wenger, M. Hartmann, O. Franke, A. Luschin v. Ebengreuth, O. Hintze. [VII u. 373 S.] Lex.-8. 1911. Geh. ℳ 10.—, geb. ℳ 12.—

Staat und Gesellschaft der Griechen und Römer. (II, 4, 1.) Bearbeitet von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, B. Niese. [IV u. 280 S.] Lex.-8. 1910. Geh. ℳ 8.—, in Leinwand geb. ℳ 10.—

Staat und Gesellschaft der neueren Zeit (bis zur französischen Revolution). (II, 5, 1.) Bearbeitet von F. v. Bezold, E. Gothein, R. Koser. [VI u. 349 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 9.—, in Leinwand geb. ℳ 11.—

Systematische Rechtswissenschaft. (II, 8.) Bearbeitet von R. Stammler, R. Sohm, K. Gareis, V. Ehrenberg, L. v. Bar, L. v. Seuffert, F. v. Liszt, W. Kahl, P. Laband, G. Anschütz, E. Bernatzik, F. v. Martitz. [X, LX u. 526 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 14.—, in Leinw. geb. ℳ 16.—

Allgemeine Volkswirtschaftslehre. (II, 10, 1.) Bearbeitet von W. Lexis. [VI u. 259 S.] Lex.-8. 1910. Geh. ℳ 7.—, in Leinwand geb. ℳ 9.—

BESTELL-ZETTEL.

Bei ..... Buchhandlung in .....

bestellt Unterzeichneter aus dem Verlage von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin, fest — zur Ansicht:

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache.

Bearbeitet von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, K. Krumbacher, J. Wackernagel, Fr. Leo, E. Norden, F. Skutsch.

(Die Kultur der Gegenwart. I, 8.) 3. Aufl. Geh. ℳ 12.—, geb. ℳ 14.—

Ferner von den erschienenen und erscheinenden Abteilungen des Werkes:

.....

Ich ersuche um unentgeltliche und postfreie Zusendung des Probeheftes.

Ort, Wohnung: Unterschrift:

.....

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google